film

publicacion de cine universitario

3

MAYO 1952

B.R

LA COMPANIA
CENTRAL CINEMATOGRAFICA

PRESENTA CON ORGULLO
SUS PROXIMOS ESTRENOS

Cine CENTRAL

"BALADA BERLINESA"

PREMIO INTERNACIONAL
EN EL FESTIVAL
DE VENECIA

La humanidad de Vittorio de Sica, el humorismo de René Clair, en una sátira actual.

Dirigida por R. A. Stemmle, sobre un argumento de Gunther Neumann.

Cine PLAZA

"LA SEÑORITA JULIA"

La gran obra teatral de August Strindberg se convierte en un notable exponente del cine sueco, revelación del momento. En el Segundo Festival de Punta del Este, el film obtuvo **Mención Especial** *a la dirección y encuadre de Alf Sjöberg, y a la fotografía de Goran Strindberg.*

film

publicacion de cine universitario

3

Mayo 1952

DIRECCION

H. Alsina Thevenet
Jaime Francisco Botet

CONSEJO DE REDACCION:

Jorge A. Arteaga
Gastón Blanco Pongibove
Walther Dassori Barthet
Antonio Larreta
Julio L. Moreno
Julio Ponce de León
Hugo Rocha
E. Rodríguez Monegal
Giselda Zani

CORRESPONSALES

Argentina: Nicolás Mancera

ADMINISTRADOR Y REDACTOR RESPONSABLE:

Manfredo A. Cikato

Precio de Venta: En el Uruguay, $ 0.30; en la Argentina, $ 3.— c/1.

Suscripción anual en Montevideo, $ 3.50.

REDACCION

Colonia 1359 Teléf. 8 01 70

MONTEVIDEO
URUGUAY

SOC. DE BIBLIOTECARIOS DEL URUGUAY

SUMARIO

	Pág.
Sátira: **Balada berlinesa**	2
Cine Universitario, cartelera de mayo	4
Algunos estrenos	6
El cine en el mundo	8
El estilo de William Wyler	9
El subjetivismo en el cine y el problema del film en primera persona	19
Epstein, **La caída de la casa Usher**	24
Revista de revistas	27
Cine amateur	28
Concurso FILM 3	32

Sátira:

BALADA BERLINESA

(Berliner Ballade). Alemania 1949. Producción Comedia. Director: Robert Adolf Stemmle. Libreto: Günther Neumann. Fotografía: Georg Krause. Música: Werner Eisbrenner. Decorados: Gabriel Pellon. Elenco: Gert Froebe, Tatjana Sais, Ute Sieslisch, Aribert Wäscher, Hans Deppe, Karl Schönbock.

La producción alemana de post–guerra es poca, y esa poca es escasamente conocida en el Uruguay, pero los pocos títulos estrenados permiten señalar una común característica de pesimismo y grandilocuencia. Presumiblemente, los realizadores alemanes tantearon sin mucha visión en el desastre físico y moral de su país, pero ni acertaron al tratarlo ni acertaron al olvidarse de él. Sin la sinceridad y vitalidad con que el cine italiano encaró un problema semejante, **Los asesinos están entre nosotros** (Die Mörder sind unter uns, 1946) se dedicaba a recitar tragedias, con ruinas de edificios al fondo, carencia de un tema orgánico, y mezcla de naturalismo en sus diálogos, y expresionismo incidental para cámara y escenografía; objeciones similares pudieron formularse a **En algún lugar de Berlín** (Indgerwo in Berlin, 1946) y a otras declamaciones de planteo pesimista y final optimista. Hasta donde llega lo estrenado, lo mejor fué **El affaire Blum** (Affaire Jakob Blum, 1948) que reunía el tema real del antisemitismo con la concentración y objetividad para exponer su intriga. Quedan aún las variantes que se olvidan del drama alemán y formulan comedias musicales, pero ésas descansan en el melodrama y en la repetición de recetas hollywoodenses, como **Gabriela** y **La tercera de la derecha** (Die Dritte von Rechts).

Sin embargo, parece muy claro que la comedia satírica debió ser desde el principio la fórmula adecuada. Algunos títulos (**In Jenen Tagen** de Helmut Käutner, entre ellos) proponen un enfoque de más perspectiva, de más altura, sobre la peculiar situación alemana, pero difícilmente aparecerá alguno más cruelmente divertido que la **Balada berlinesa,** mosaico de una ciudad donde la tradición nacional está prohibida, donde el gobierno está ejercido por cuatro potencias extranjeras, donde la discusión política, costumbre retomada, deriva en un estéril frenesí, donde el lector de diarios se asombra cada mañana por un nuevo hecho en el que cree ver más síntomas de desorden, vergüenza y corrupción. El film se sitúa en el mejor terreno de la sátira, donde costumbres, fórmulas y convicciones pierden, frente a nuevos hechos, su sentido original, y se convierten en blanco de burlas. Los alemanes eran amantes del hogar, de la disciplina, del orden administrativo, pero cuando el protagonista vuelve del frente debe resignarse a compartir su apartamento (tres paredes, literalmente) con intrusos que se le adelantaron; cuando en una oficina solicita la Carta de Trabajo, le requieren previamente el Permiso de Ingreso, y cuando pide éste le exigen primero aquélla; cuando se libró de sargentos tiránicos y de toda una armazón militar, se encuentra sometido a guardas de tranvía que le amonestan, incansablemente, sobre el respeto a las ordenanzas.

Para expresar este cuadro de nuevas costumbres, el film se libera de los procedimientos narrativos

más comunes, e improvisa un genero semi–documental, paseando al protagonista (Gert Froebe) por el Berlín físico y espiritual de post–guerra, por las situaciones que provoca su búsqueda de techo, comida, trabajo, amistad. Con la diferencia de que está más interesado en las situaciones que en su protagonista, el film se atiene a un enfoque chaplinesco, abrumando a su personaje con un mundo que lo zarandea sin hacerse entender, y que lo empuja a la felicidad artificial de la ensoñación. Ambos extremos excitan la vena satírica del libretista, quien no suele complacerse en la ternura ni en el alegato bien intencionado (excepto el minuto final), y para quien todo Berlín es una inmensa risa, incluída la vida interior, complaciente y soñadora, de sus habitantes: apenas el personaje cierra los ojos en un tranvía, se pone a imaginar qué hermosas rubias le sirven hermosos postres, y apenas consulta al psiquiatra, descubre que todo se arregla con una buena y utópica comida (el psiquiatra, por otra parte, no consigue hacer su diagnóstico porque se olvida de la palabra **amnesia**).

Varios procedimientos cinematográficos formulan esta narración, y al desorden general de lo que se dice hay que agregar la variedad increíble de formas para decirlo. El procedimiento más elemental supone un narrador en la banda de sonido, ubicado presuntamente en el año 2048, y cronista gracioso de una peculiar crisis alemana, con apuntes sobre la reforma monetaria (**"la primera de las siete"**) sobre la biblioteca que podía tenerse bajo Hitler (donde los libros de Thomas Mann debían esconderse tras los libros de Rosenberg), y la biblioteca que puede tenerse después (donde Rosenberg se esconde tras Thomas Mann), sobre los recuerdos familiares que podían guardarse antes, incluído un obús de la Primera Guerra Mundial, y los que desaparecen ahora, gracias a un obús de la Segunda Guerra Mundial. Otros procedimientos son más cinematográficos, y disponen alegremente de trucos de montaje para hacer desaparecer objetos, de comedia de situaciones para confundir identidades en un baile de máscaras, y de la decretada irrealidad de algunos recursos cómicos, como introducir al personaje bajo tierra para burlar la vigilancia en la frontera. Entre la variedad casi infinita de procedimientos, dos escuelas pueden reconocerse con mayor entidad. Una deriva del expresionismo clásico, y consiste en hacer rendir a cámara, escenarios, luces y situaciones más sentido del que normalmente tendrían. Al protagonista le crece literalmente la barba cuando se impacienta con el expedienteo administrativo; algunos personajes se juntan y corean el Danubio Azul con letra relativa al capitalismo, los impuestos, los formularios, los piojos, el existencialismo; alguien sostiene que hay seis mujeres por cada hombre en Berlín y la imagen siguiente es un vitraux donde seis berlinesas gordas danzan junto a un hombre flaco; el protagonista sueña que se casa, y la escena le muestra internándose en un pantano; dos parroquianos discuten con ardor sobre política, y ambos son el mismo actor (el mismo macaneador, desde luego). Refuerzos de luz y sombra, variantes de velocidad en el movimiento, subrayan estos recursos, que alguna vez llegan a agregar intención cómica a escenas sombrías y fúnebres como las del velorio y entierro final del personaje, cambiando así el sentido solemne que hacia 1929 hubieran adquirido estas imágenes germánicas. La segunda escuela que el film reconoce es la sátira a la manera de René Clair, que tenía ciertamente sus contactos con el expresionismo, pero que creó, con sello propio para el cine, un mundo mecanizado donde hombres de frac se agitan inútilmente (**Sombrero de paja de Italia,** 1928). Diez minutos muestran la conferencia política que arreglará la situación nacional: los grandes personajes confluyen en dos grupos hacia la sala, al rato salen sin arreglar nada, luego entran, luego salen, y a poco la situación se mecaniza, repitiendo las operaciones a gran velocidad. O, mejor aún, se muestra la otra variante, donde los políticos discursean y sólo se escucha música en lugar de sus palabras, mientras un fumador distraído prende fuego a un globo terráqueo de la sala, y todos los presentes quieren apagar el incendio con el minúsculo vasito de agua del que pueden disponer (la escena está cercana, además, al baile de Hynkel con otro globo terráqueo, en **El gran dictador,** 1940).

Esta mezcla de estilos, más el desfallecimiento ocasional y la broma que no resulta tan graciosa, castigarán al film con el tiempo: lejos de 1948 o, simplemente, lejos de Alemania, la obra resultará un caos para mucho público, y una imperfección para mucho observador afanoso de la redondez formal. Como documental de una situación histórica, y como ejemplo de una posición anímica frente a la tragedia, el film adquiere en cambio un valor excepcional. En un cine contemporáneo que no se anima a hacer sátira, este film practica el género con una fuerza peculiar; en un cine alemán que parece indeciso de lo que debe decir de Alemania, propone implantar el sentido del humor para los males propios y los ajenos; por sobre ello, y con prescindencia de orígenes, influencias y mensajes, el film es increíblemente divertido. Deberá atenderse con cuidado la anunciada obra posterior, **Herrliche Zeiten,** de su imaginativo argumentista Gunther Neumann, aunque, por otro lado, es imprevisible la obra del director Robert Adolf Stemmle, que aquí es un virtuoso, en **El affaire Blum** es un argumen-

tista sobrio, y en **Fronteras del pecado** (Sundige Grenze) combina artesanía con muy objetable melodrama.

La copia que se exhibe ha sido regrabada en Buenos Aires, donde se tradujo la extensa intervención del locutor. Un defecto técnico de sincronizacion obstaculiza, con molesta frecuencia, la comprensión de la banda de sonido, adelantada a la acción en un par de segundos.

H. A. T.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY

CICLO DE EXHIBICIONES 1952

Cartelera MAYO

8 Domingo 11

EL CIUDADANO (Citizen Kane), EE.UU., 1941.
Realización de Orson Welles.

9 Viernes 16

Films de dibujos de George Pal y Walt Disney.
STARS AND STRIPES (Canadá 1950).
Realización de Norman Mc Laren.

10 Sábado 17, Domingo 18.

Conferencias de **León Klimovsky,** sobre el tema:
"A la búsqueda de un lenguaje cinematográfico".

11 Domingo 25

Pre–estreno de
LA MADRE DE DIOS (Gottesmutter). Alemania 1949.
Realización de Alfred Ehrhardt.
BALADA BERLINESA (Berliner Ballade). Alemania 1949.
Realización de Robert Adolf Stemmle.
(Gentileza de la Compañía Central Cinematográfica).

12 Viernes 30

Obras de Jean Epstein:
COEUR FIDELE (1923), fragmentos.
LA GLACE A TROIS FACES (1928), fragmentos.
LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1928), versión completa.

PROGRAMAS ESPECIALES

CINE ARTE del Sodre se verá privado en 1952 del Estudio Auditorio, cuya refacción lo inhabilitará hasta por lo menos noviembre, pero esa circunstancia no le impedirá cumplir un extenso programa cinematográfico, en diversas salas de la ciudad. Cabe separar en el mismo dos grandes grupos de exhibiciones. El primero se cumplirá los domingos de mañana, presumiblemente en el Cine Luxor; cada función estará integrada por un film corto (inglés o italiano) y por un film de largo metraje, del cine francés de pre-guerra. Algunos títulos merecen especial mención.

INGLESES. De la escuela documental, incluyendo **Song of Ceylon** (Basil Wright, 1935), **North Sea** (Harry Watt, 1938), **Drifters** (John Grierson, 1929), **Night Mail** (Harry Watt, Basil Wright, Alberto Cavalcanti, 1936), **Target for Tonight** (Harry Watt, 1941), **The World is Rich** (Paul Rotha, (1947).

ITALIANOS. Corto metraje diverso (1945-50) incluyendo **Esperienza di cubismo** (Glauco Pellegrini), **Lezioni di geometria** (Virgilio Sabel), **Notturno** (Vittorio Sala).

FRANCESES. Son los títulos del apogeo: **La Marseillaise** (Jean Renoir, 1938), **La grande illusion** (Jean Renoir, 1937), **La kermesse heroique** (Jacques Feyder, 1935), **Les bas fonds** (Jean Renoir, 1936), **Les perles de la couronne** (Sacha Guitry, 1937), **Quai des brumes** (Marcel Carné, 1938), **Poil de Carotte** (Julien Duvivier, 1932), **Une partie de campagne** (Jean Renoir, 1937), **La regle du jeu** (Jean Renoir, 1939), Les **dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson, 1945). Estos tres últimos films no son conocidos en el Uruguay.

El segundo grupo de exhibiciones se cumplirá en la Facultad de Medicina, el Ateneo, la Facultad de Arquitectura y el Banco de Seguros. Su programación es muy diversa, debiendo destacarse la presencia de **Ossessione** (Luchino Visconti, 1942), **Family Portrait** (Humphrey Jennings, 1951), **M, eine Stadt sucht einen Mörder** (El vampiro negro, Fritz Lang, 1931), **Les visiteurs du soir** (Marcel Carné, 1942), **Our daily Bread** (Ganarás el pan, King Vidor, 1934), **La línea general** (Sergio Eisenstein, 1928), **Elephant Boy** (Sangre y marfil, Robert Flaherty, 1936).

Una mayoría de estos films no tienen títulos castellanos, por lo que Cine Arte procura imprimir y repartir programas con amplia información y valoración crítica, a fin de facilitar la comprensión pública del material.

CINE CLUB DEL URUGUAY (Florida 1474) anuncia para el mes de junio la iniciación de un extenso ciclo dedicado al cine documental inglés, comprendiendo importantes títulos, como **Drifters** (Grierson), **Song of Ceylon** (Wright), **Industrial Britain** (Grierson-Flaherty). **North Sea** (Watt), **Waters of Time** (Wright), **Coalface** (Cavalcanti), etc.

En los últimos meses ha presentado un conjunto de films cómicos y comedias, desde los más primitivos, **L'Arroseur Arrosé** (Lumiere), **Max et le Quinquina** (Max Linder), hasta los modernos, **Break the news** (El Muerto que Huye), o **I married a witch** (Me casé con una Bruja), de René Clair.

AMIGOS DEL SEPTIMO ARTE (8 de Octubre 2306) es un nuevo cine club, que dió comienzo a sus actividades en abril último, con la presentación de los films **L'Evangile de la Pierre** (Evangelio de Piedra), A. Bureau; **Sept ans de malheur** (Siete años de mala suerte), Max Linder.

Este mes exhibió un programa de primitivos, con **Lumière 1895, A la conquête du pole,** (Melies) y **The great train robbery** (Porter).

De las iniciativas que proyecta desarrollar debe destacarse la organización de funciones especiales para niños, así como la realización de debates sobre los films exhibidos.

CINE CLUB CANELONES (Treinta y Tres 436 - Canelones) inició este año un nuevo ciclo. Además de su labor habitual de exhibiciones, en el cine Lumiere, para socios e invitados, estudia actualmente interesantes propósitos, que incluyen la adquisición de un equipo cinematográfico de 16 mm., la formación de una biblioteca propia y la organización de concursos de filmación amateur y de guiones.

ALGUNOS ESTRENOS

LOS ULTIMOS CINCO (Five) se quedan en el mundo después que varias bombas atómicas, afortunadamente irreales, dejaron por calles y campos algunos esqueletos vestidos. La imaginación del director, productor y argumentista Arch Oboler no va más allá de la sombría situación inicial, y los problemas peculiares de sus cinco personajes consisten en lamentarse filosóficamente de su soledad, mientras comen alimentos envasados y utilizan con libertad los automóviles que la suerte dejó a su disposición. Como máximo punto conflictual del tema figuran las controvertidas opiniones de un sujeto de mentalidad fascista (James Anderson), que hostiga diversamente a la pareja joven (Susan Douglas - William Phipps), no se conmueve por la muerte de un anciano (Earl Lee) y asesina a un ciudadano negro (Charles Lampkin), presumiblemente por no confiar en el porvenir de la especie humana. Aunque después de plantear su tema el film se queda corto y hasta ridículo para tratarlo, debe ponderarse el máximo cuidado técnico con que ha sido realizado. Escenarios desnudos o estilizados, fondos negros, primeros planos, ritmo lento, informan más sobre la penosa y solitaria situación de los cinco últimos que toda la alharaca recitada que se adhiere a los personajes. Fotografía, escenografía y montaje son mejores habilidades de Oboler que su creación dramática, y seguramente fué allí estimable la colaboración de Sid Lobow, Ed Spiegel, Lou Stoumen y Arthur Swerdloff, integrantes de "Montage Films, Inc." y aparentes virtuosos de la expresión cinematográfica. En el film no trabajan extras, con lo que sus cinco intérpretes resultan más notables de lo que son.

BARBA AZUL (Barbe Bleue, 1951) implanta el estilo de opulencia que ha hecho un daño variado, artística y económicamente, al cine europeo de los últimos años. En el caso, Christian Jaque se deja seducir por la belleza pasiva de escenografías y vestuario (por Georges Wakhevitch) y la recoge en colores, llenando el ojo de su asombrado público. Desde luego, eso no es plástica cinematográfica, o sólo puede serlo para el espectador poco avisado. El criterio general del film es el de la farsa teatral, con apuntes satíricos sobre la leyenda del señor polígamo, y diversas ironías relativas al gobierno, el amor, el matrimonio y otras instituciones menos respetables. El único lenguaje, lamentablemente, es el de las meras palabras de Jeanson, hombre ingenioso, dialoguista de profesión, pero en la primera media hora cualquier espectador puede saturarse de tanta gracia, y pedir al film alguna mayor enjundia de acción, de sustancia, de virtud formal, que este compuesto de palabras y escenarios. En otros tiempos Christian Jaque parecía más preocupado por un lenguaje cinematográfico, y llamaba la atención de su espectador hacia el ambiente de sus films y hacia los derivados de sus temas: **Les disparus de St. Agil** (1938), **L'Assassinat du Pére Noel** (1941), **Boule de Suif** (Repique de gloria, 1945). Pero es un realizador irregular y desorientado, que de pronto se entrega al material folletinesco y/o literario, como **Sortileges** (Magia negra, 1944), **La Chartreuse de Parme** (1947), **Singoalla** (Sangre gitana, 1948) y **Souvenirs perdus** (Recuerdos perdidos, 1950); en todos esos casos, como en **Barba Azul,** es más un artesano que un artista. En este último ejemplo es, además, un subordinado, que obedece órdenes del dialoguista, del director artístico y de un cine francés que está haciendo más y más ruido mientras dice menos y menos cosas.

CYRANO DE BERGERAC (1950) procede de un productor tenaz y audaz como Stanley Kramer, pero es un caso de mero cálculo comercial el querer repetir en cine el éxito que José Ferrer había obtenido en teatro. Hay aun cierta osadía en filmar teatro como si fuera teatro, y no recomponerlo cinematográficamente: algunos cortes al original, algunos primeros planos, algunas escenas quebradas y recompuestas, son la mínima contribución del libretista Carl Foreman y del director Michael Gordon. Como poema, como discurso, el film consigue frecuentemente la emoción y la diversión, aunque no las sostiene en un nivel parejo, en una unidad de aliento, y depende tanto de Ferrer que se hace olvidable cuando él no habla; como cine, desde luego, es nada, o apenas un puente para que el mundo conozca lo que sólo New York conoció. La actuación de Ferrer ha sido diversamente objetada por su índole teatral, y así se entendió cuando para conseguirle un premio se presentó el film al Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este (1951). Esta es una válida objeción para un opinante cinematográfico, pero Ferrer posee un notable talento de actor (ver **Juana de Arco,** y la postergada **Crisis**) y si el cine lo difunde, eso debe agradecérsele, provisto que no se confundan ideas al respecto.

EL ZORRO DEL DESIERTO (The Desert Fox) alega que el Mariscal Rommel era un pundonoroso militar y que no era tan nazi como parecía; este último dictamen, apoyado por su final rebelión contra Hitler, queda amonestado por el hecho de que hizo más por Hitler que mucho otro nazi más convencido pero menos efectivo. La historia podrá recoger el film como el comienzo de una revaloración política que Hollywood haría sobre el fenómeno alemán, donde el enemigo de ayer puede ser hoy, de alguna manera, un aliado. No es probable empero que Hollywood llegue a tanto: el film fué muy resistido, y aun prohibido, en diversos países, mientras que su efecto espontáneo sobre el público tiende más al desconcierto que a la aceptación de sus confusos postulados. Como el cine anticomunista, esta nueva tendencia política de Hollywood, si efectivamente la hay, parece destinada a interrumpirse. La labor cumplida por James Mason es muy firme y solemne; la de Jessica Tandy es emotiva y sobria; la del libretista Nunnally Johnson es discursiva (el hombre no muestra su ideología, y escribe cualquier libreto, en cualquier género, desde **Viñas de ira** a **Las llaves del reino**). Para la ficha personal del director Henry Hathaway, todo el film significará poco, pero los siete minutos iniciales, de acción avasallante, integran la antología de sus mejores momentos.

(Notas de H.A.T.)

EL CRISTO PROHIBIDO (Cristo proibito) debut cinematográfico de Curzio Malaparte, tiene una concepción artificial, ampulosa, declamatoria. Es una cosa curiosa ver como la literatura puede volver falso aquello mismo que tiene raíces de verdad. El film gira en torno a un tema de máxima simplicidad: un ex-prisionero de guerra (Raf Vallone) vuelve a su pueblo toscano después de su liberación, y busca al culpable del fusilamiento de un hermano suyo. Todo lo que encuentra está corrompido, envilecido, la desconfianza impera y, viendo su odio, hasta sus seres más queridos entran en una vasta conspiración de silencio para ocultarle el culpable. Mientras tanto, un extraño personaje aureolado de santidad (Alain Cuny) concibe la idea de salvar al asesino en ciernes mediante el propio sacrificio, y obtiene en última instancia, fingiéndose el delator, que el ex-prisionero sacie en él su sed de venganza. La madre del asesino revela a éste, más tarde, quien es el verdadero culpable. El hijo quiere matar a éste también, pero súbitamente se encuentra liberado por el sacrificio del inocente, y perdona. Todo esto, con reservas sobre el personaje pseudo-santo, pudo haber sido dicho con simplicidad. Pero no es así. Desde el primer diálogo hasta la última frase, todo es confuso, tortuoso, recargado de algo que parece revelar ideas pero que sólo formula nebulosidades mentales. La labor de Curzio Malaparte como director —es también autor del guión, del diálogo y hasta del comentario musical!— no es mala. Revela inteligencia, y sale airoso de este intento cinematográfico. Pero, precisamente por su abuso de "trucs" de cámara, de complacencias estéticas inoperantes, de formalismos de origen fácilmente reconocible, se revela como un "amateur" que tuviera a su disposición toda una industria bien montada. La fotografía de Gabor Pogany es excelente, y el montaje de Giancarlo Cappelli es muy hábil. Las "larguras", que son varias, van por cuenta del director-autor-dialoguista-músico. No hay pureza ni espontaneidad en este film que predica el perdón a golpes de puño, la caridad a gritos, la pureza a fuerza de insistir sobre todo lo que es deleznable y que, encerrado en su propio círculo, la única solución que encuentra a sus confusiones es la interrogación final, proferida en forma no menos estentórea: "Perché? Perché? Perché?..." Pero lo más peligroso es que este film, donde se grita contra los campos de concentración y los fusilamientos, es, al mismo tiempo, un alegato contra el natural deseo de libertad y de justicia temporal que tienen y deben tener todos los seres humanos. Quedará en la memoria de los espectadores una secuencia, casi documental, de una procesión religiosa-profana, de origen medioeval, que aún hoy se lleva a cabo en algunos pueblecitos de la Toscana.

G. Z.

(De MARCHA, 8 junio 1951, Festival de Cannes).

EL CINE
EN EL MUNDO

ARGENTINA

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina acaba de adjudicar sus recompensas a los mejores trabajos del cine argentino en 1951.

La mejor película fué considerada **Los Isleros;** la mejor dirección, la de **Lucas Demare** por la misma película; el mejor argumento original el de **Pasó en mi barrio,** de Pondal Ríos y Olivari. La mejor actriz fué **Tita Merello** por **Los Isleros** y el mejor actor **Mario Soffici** por **El Hombre y la Bestia,** mientras que **Malvina Pastorino** y **Santiago Gómez Cou** fueron los mejores "de reparto" por su intervención en **Sombras en la frontera** y **La Orquídea** respectivamente. La mejor fotografía fué acordada a **Antonio Merayo** por **Sangre Negra** y la mejor música a **Juan Elhert** por **La Orquídea.**

Varias son las producciones de aliento que están terminadas. **Deshonra** dirigida por Daniel Tinayre, con un presupuesto que excede los tres millones de pesos argentinos. **Caballito criollo** de Ralph Pappier, el laureado de **Escuela de Campeones. Crisol de hombres** realizada por Arturo Gemmitti, director de **Montecassino. La de los ojos color de tiempo** que sobre la obra de Chantepleure dirigió Luis César Amadori. **La parda Flora** que realizó León Klimovsky y **Las aguas bajan turbias** que en base a la famosa obra de Alfredo Varela dirigió Hugo del Carril.

Los films en curso de rodaje son en cambio menos. **Un guapo del 900** de Samuel Eichelbaum, que lleva a la pantalla Lucas Demare (aunque existe la posibilidad de que sea Manuel Romero quien la termine si es que el director de **La Guerra Gaucha** debe partir para España). **La bestia debe morir** que realiza el uruguayo Román Viñoly Barreto sobre el libro de Nicholas Blake. **Stella Maris** con Homero Cárpena como director y **La voz de mi ciudad** del premiado director Tulio Demicheli son por ahora lo único de nota que se está filmando.

N. M.

INGLATERRA.

La British Film Academy ha otorgado sus premios correspondientes a 1951. Consideró a **La Ronde** (Francia, Max Ophüls) el mejor film del año; a **The Lavender Hill Mob** (Charles Crichton) el mejor producido en Inglaterra. **Beaver Valley,** (E.E.U.U.) de Disney llevó el premio al documental; **Gerald Mc Boing–Boing** (E.E.U.U., R. Cannon) fué objeto de un premio especial y a su vez **Vier im Jeep,** (Suiza L. Lindberg), mención especial de las Naciones Unidas, como la mejor obra comprendiendo principios de la Carta de las Naciones Unidas.

ITALIA.

Giuseppe de Santis, autor de **Caccia Tragica** (1947), **Riso Amaro** (1948) y **Non c'e pace fra gli ulivi** (1950) proyecta dirigir un tema que ambicionaba hacer desde largo tiempo atrás. Se titulará **Nuestro pan cotidiano** y reflejará la situación y los problemas de la campaña italiana. Se asegura que importantes actores encabezarán el elenco: Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Carla del Poggio, Lea Padovani, Gina Lollobrigida y Andrea Cecchi.

FRANCIA.

El próximo film de Christian-Jaque, que acaba de estrenar **Fanfan la Tulipe,** será **Adorables Creatures.** Tendrá como libretista a Charles Spaak y como intérpretes a Edwige Feuillere, Danielle Darrieux, Daniel Gelin.

En marzo Marcelo Pagliero comenzó en París y Niza la realización de **La Putain Respecteuse,** adaptación y diálogos de Jean-Paul Sartre, el mismo Pagliero, Jacques-Laurent Bost y Alexandre Astruc, según la obra del primero de los nombrados.

ESTADOS UNIDOS.

Stanley Kramer continua realizando un intenso trabajo como productor. Ha comenzado la filmación de **The 5.000 Fingers of Dr. T.** con dirección de Roy Rowland y de **The Dirty Dozen,** dirigiendo Edward Dmytryk. Junto con este último acaban de estrenar **The Sniper,** con buen éxito de crítica. Se está exhibiendo, además, **My Six Convicts,** del realizador argentino Hugo Fregonese. Kramer aborda en este film el tema, tantas veces utilizado por el cine, de la vida en los presidios. Sin embargo, en lugar, de ofrecer el habitual drama de acción y violencia, se orienta hacia los aspectos psicológicos del asunto, estudiando diversos caracteres. En el reparto figuran John Beal, Millard Mitchell, Gilbert Roland, Marshall Trompson y Alf Kjellin, el conocido actor sueco de **El Sádico** y (Hets) y **Juventud** (Sommarlek), que es prácticamente omitido en la propaganda hecha al film.

A los pocos meses de haber recibido la consagración de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, como el mejor actor de 1951, por **The African Queen,** Humphrey Bogart reaparece en **Deadline U.S.A.,** un violento drama de periodismo y crimen. Dirigió Richard Brooks y en el elenco aparecen Kim Hunter, Ethel Barrymore.

Howard Hawks dirige a un grupo de grandes estrellas, en el film de 20th Century Fox, **Darling I Am Growing Younger;** intervienen Cary Grant, Ginger Rogers, Marilyn Monroe.

el estilo de
WILLIAM WYLER

UN ARTESANO

Si se examina la carrera cinematográfica de William Wyler a partir de 1936 y de su casi constante asociación con el productor Samuel Goldwyn, un hecho parece evidente: la sostenida calidad de su producción, a través de títulos memorables: **Infamia** (These Three, 1936), **Hijo y rival** (Come and Get It, co-dirección con Howard Hawks, 1936), **Fuego otoñal** (Dodsworth, 1936), **Callejón sin salida** (Dead End, 1937), **Jezabel la tempestuosa** (Jezebel, 1938), **Cumbres borrascosas** (Wuthering Heights, 1939), **La carta** (The Letter, 1940), **El caballero del desierto** (The Westerner, 1940), **La loba** (The Little Foxes, 1941), **Rosa de abolengo** (Mrs. Miniver, 1942), **Lo mejor de nuestra vida** (The Best Years of our Lives, 1946), **La heredera** (The Heiress, 1949). De esos doce films, cuatro fueron producidos por Wyler, y los restantes por Goldwyn.

No es posible determinar exactamente el grado de su colaboración con Goldwyn, ni saber hasta qué punto intervenía Wyler en la elección de obras y técnicos. Pero un hecho parece sintomático: la mejor producción de Goldwyn coincide con la mejor producción de Wyler. Haya o no sido el inspirador de esa política de calidad que luego Goldwyn abandonó por la de taquilla, lo cierto es que trabajando con Goldwyn logró Wyler un grado de libertad y de responsabilidad en la filmación que no hubiera alcanzado de estar sometido a la rutina de la industria hollywoodense. Su separación de Goldwyn se produjo después de **Lo mejor de nuestra vida,** y coincidió con la fundación (junto a Frank Capra, George Stevens y Samuel Briskin) de la empresa productora Liberty Films, luego frustrada. Desde **La heredera** Wyler trabaja como director-productor, exclusivamente. Por otra parte, los films que ha dirigido para Goldwyn y los films que ha producido por sí mismo aparecen vinculados por algo más que por estar orientados a un público adulto, y plantear problemas de autenticidad dramática y estar basados en obras de calidad literaria indiscutible. Sus films aparecen vinculados por un estilo de composición.

Para muchos, el estilo de Wyler es únicamente la suma que arroja la producción hollywoodense en su mejor expresión. La parte que le correspondería sería la de experto artesano que ensambla los esfuerzos de talentos puestos a su servicio por un productor de visión. Un examen superficial de las fichas técnicas de sus films parece confirmar ese enfoque. Wyler aparece asociado a libretistas como Lilian Hellmann, Sidney Howard, Robert Sherwood, Howard Koch, John Huston, Ben Hecht y Charles MacArthur, en la filmación de clásicos de la novela (**Cumbres borrascosas, La heredera**) o en importantes dramas y novelas contemporáneos (**Callejón sin salida, La carta, La loba, Fuego otoñal**). Su colaborador casi permanente en la fotografía es Gregg Toland; otras veces, lo asisten Rudolph Maté (excelente en **Fuego otoñal**) o Tony Gaudio o Joseph Ruttenberg (a quien premió la Academia por **Rosa de abolengo**). Los films de Wyler cuentan con los mejores diseñadores y modistos, las más cotizadas estrellas, los mejores compositores (Aaron Copland en **La heredera**); de aquí que parezcan ser únicamente un producto acabado, perfecto, de la industria hollywoodense y que Wyler quede relegado al papel de hábil orquestador.

En apoyo de este enfoque podrían citarse algunos

testimonios de técnicos que han trabajado con él. Así, por ejemplo, Gregg Toland no ha vacilado en señalar la libertad que le concedía Wyler. (**Willy me dejaba bastante solo. Mientras él ensayaba, yo trataba de encontrar un método de filmación. Generalmente le gustaba**). Howard Koch, que escribió el libreto de **La carta,** señaló cierta vez su **firme lealtad para el verdadero sentido de cada historia que está filmando.** Y la misma actitud personal de Wyler, lejos del divismo que un día ostentaron un Vidor o un Von Sternberg o un Capra, y lejos también de la peculiaridad de un Chaplin o un Orson Welles, parece confirmar ese enfoque de un competente artesano, muy consciente de sus propios límites. Esta misma sobriedad publicitaria ha permitido que algún veloz teorizador francés, que leyó mal ciertas declaraciones suyas, erigiera una imagen que lo mostraba impersonal y desinteresado del sentido de los films que creaba. Por otra parte, la circunstancia (aparentemente sospechosa) de que sus films fueran éxitos de boletería parecía acentuar este enfoque del buen artesano que fabrica el producto honesto, bien terminado y bien vendido.

UN ESTILO

Y, sin embargo, un film de Wyler es una creación absolutamente identificable, una creación cuya unidad de concepción y realización se impone inmediatamente, cuya vinculación —de enfoque y estilo— con su obra precedente y subsiguiente es fácil de trazar. Sí, es cierto, Wyler aparece a veces subordinado a la orientación o al arte de sus colaboradores; pero ésa es la condición inevitable de toda creación colectiva, de todo trabajo de equipo. Lo que importa determinar es el alcance de esa subordinación, la naturaleza de esa creación. Un examen más atento de las declaraciones citadas arriba, y de otras complementarias, permiten calificar adecuadamente ese trabajo colectivo. Wyler concedía a Toland una gran libertad, pero una libertad subordinada a las necesidades dramáticas de la obra, a la concepción que Wyler posee del drama cinematográfico. El mismo Toland ha contado cómo seis semanas antes de comenzar a rodarse **La loba,** discutió con Wyler cada una de las tomas utilizando una **maquette** desmontable de los escenarios; también discutieron la necesidad de armonizar los colores de decorados y trajes; acordaron que el maquillaje de la protagonista (Bette Davis) fuera completamente blanco, para indicar mejor su carácter de mujer que lucha contra la edad y trata de inmovilizar su belleza pasada. El mismo Wyler ha definido con precisión los límites de su colaboración con Toland; al referirse al **pan–focus,** que permite la profundidad de campo, señala: **Este estilo particular de fotografía que ha usado Gregg Toland en los seis films que hicimos juntos ha sido de enorme valor para mi labor de director. Gracias a él he podido armar escenas en profundidad, manteniendo dos o más personas en el cuadro al mismo tiempo y eliminando la necesidad de alternar los planos de una y otra. Esto aumenta la fluencia y continuidad, intensifica las relaciones dramáticas, somete mejor la atención del espectador y también, es claro, favorece una composición más provocativa al agregar la ilusión de una tercera dimensión, la profundidad, a las dos de la pantalla.**

También ayudan a comprender la naturaleza de sus relaciones con el libretista las declaraciones de Howard Koch. Después del párrafo aparte citado, dice Koch: **En el período de preparación, él nunca le indica al libretista qué debe escribir —tiene demasiado respeto por el proceso creador— pero es incansable en empujar al escritor hacia una más amplia comprensión de la historia que tiene que contar. Ya en el set Wyler enriquece más aún la acción que había sido preconcebida en el libreto por su minuciosa dedicación a cada detalle de la producción.** Y como ejemplo de este aporte de Wyler al libreto cita Koch un recurso estilístico de **La carta.** Para expresar la obsesión del crimen cometido por la protagonista (Bette Davis), Koch utilizaba la luz de luna que evocaba el momento del crimen. Wyler hizo que esa luz atravesara unas persianas, dibujando a los pies de la culpable unas rejas premonitorias.

Podría encontrarse un ejemplo más de esa minuciosa colaboración de Wyler con los técnicos a su servicio en unas declaraciones de Harry Horner, que diseñó los decorados de **La heredera.** Wyler estableció no sólo la importancia del decorado para el estilo, visual y narrativo, del film, sino que le indicó en cada caso sus necesidades dramáticas. Una de sus precisiones es, en este sentido, sumamente reveladora. Horner cuenta que, como contrapeso contra todo exceso de caracterización, Wyler le pidió que al trazar el decorado de la casa (principal escenario del film) no revelara el secreto de la historia. Vale decir: que no se supiera de antemano, por la estructura sombría y sórdida, el tipo de drama que habría de desarrollarse. La casa, en suma, debía revelar la psicología de sus habitantes pero no su destino.

Podría extenderse indefinidamente este examen. Quizá baste, sin embargo, con lo ya indicado para demostrar el grado de intervención y la responsabilidad que caben a Wyler en la preparación y creación de sus films. En cuanto al éxito de boletería que los acompaña casi siempre, se debe recordar

que es un éxito honesto. Se debe a su capacidad de contar historias de contenido humano evidente, a su arte de comunicar la emoción sin sensiblería, de dar situaciones complejas sin exceso de simplificaciones. Los films de Wyler son, además, la casi solitaria excepción en una industria que dirige su atención a una mentalidad pueril. No de balde el iconoclasta Joseph Mankiewicz (director–escritor de **La malvada,** All About Eve, 1950) señalaba a **Lo mejor de nuestra vida** como uno de los dos únicos films adultos que produjera Hollywood en una década. (El otro era **Días sin huella,** The Lost Weekend, 1945, de Billy Wilder).

OBJETIVIDAD

En uno de los artículos más largos que se han dedicado a Wyler, André Bazin ha sostenido la teoría de su impersonalidad. Para demostrarla se apoya Bazin en un análisis detenido de algunos films (principalmente: **La loba** y **Lo mejor de nuestra vida**) y en unas declaraciones del mismo Wyler. Este había dicho: **I have always tried to direct my own pictures out of my own feelings, and out of my own approach to life,** lo que puede traducirse así: **He tratado siempre de dirigir mis películas de acuerdo con mis sentimientos y de acuerdo con mi enfoque de la vida.** Pero Bazin leyó y tradujo mal estas palabras porque no advirtió que el **out** no significaba en este caso "fuera" sino que estaba articulado con el verbo **to direct.** Su versión dice pues: **J'ai toujours essayé de diriger mes films sans tenir compte de mes sentiments et de ma propre conception de l'existence.** Que es exactamente lo contrario de lo que Wyler dijo.

El error de Bazin es más grave de lo que parece. Guiado por esa confusión, creyó descubrir en el arte de Wyler los signos de una impersonalidad que casi se confunde con indiferencia; ayudado además por ese afán de teorizar que pervierte casi toda la crítica francesa, llegó Bazin a hablar de "profundidad de campo democrática" y otras fantasías. Su mayor error fué confundir impersonalidad con objetividad. Lo que caracteriza el estilo de Wyler es precisamente la objetividad.

Wyler impone su punto de vista y sus convicciones a los films que crea, pero lo hace en forma objetiva. Vale decir: prescinde de todo alardeo subjetivo o tendencioso, de todo desplante expresionista. Muestra los distintos enfoques del asunto, tratando de ser leal con todos, y sostiene el que le parece justo. Su habilidad consiste en confundir su punto de vista con el de la cámara, en orientar al espectador sin discursos, por la mera elección del

LA LOBA
(Bette Davis, Charles Dingle)

enfoque. Quizá el mejor ejemplo de esa objetividad de Wyler lo proporcione una escena de **Lo mejor de nuestra vida.** Dana Andrews visita el cementerio de aviones, recorre las filas de lo que ahora es chatarra, sube a un avión desmantelado, se instala en la cabina del piloto y por un breve instante la emoción que ha despertado ese contacto le hace sentirse otra vez en el aire, entre el rugido de los motores y el estallido de las bombas. Un director corriente hubiera dado por medio de un **flashback** o de una alucinación visual o de un locutor esa experiencia del personaje. Wyler no. Fotografía las cosas como son: los motores sin hélice, la destrozada casilla del piloto, el actor profundamente ensimismado. Apenas la banda de sonido permite reconocer su alucinación, el ruido de los motores, el bombardeo. Al negarse a utilizar los recursos convencionales del lenguaje cinematográfico, Wyler ha dado la acción en forma doble: el espectador asiste objetivamente a la acción y simultáneamente, gracias a la banda de sonido, capta la experiencia del personaje.

Una observación complementaria. Esta escena ha sido creada enteramente por Wyler. El libretista Robert Sherwood se había limitado a indicarle: **Tienes que hacer algo cinematográfico aquí. Yo sé exactamente, qué hay que decir, pero no hay que decirlo con palabras —hay que decirlo con la cámara—, y ése es tu oficio.**

PROFUNDIDAD DE CAMPO

La objetividad del estilo de Wyler parece más notable si se examina detenidamente uno de los recursos técnicos del cine sonoro que él ha contribuido a crear: la profundidad de campo. Toda su obra posterior a 1936 muestra sus experimentos y sus conquistas en perfeccionar las posibilidades dramáticas de este recurso. La profundidad ya aparece en **Callejón sin salida** (fotografiada por Toland). Los dos primeros actos de **La carta** (fotografía: Tony Gaudio) la utilizan. Pero es en **La loba** y en **Lo mejor de nuestra vida** (ambas de Toland) en que Wyler explota hasta el límite sus posibilidades dramáticas.

No es imposible demostrar que antes de Wyler ya había sido empleada; tampoco es imposible documentar los experimentos simultáneos de Toland con otros directores, principalmente con John Ford (**Viñas de ira,** The Grapes of Wrath, 1940) y con Orson Welles (**El ciudadano,** Citizen Kane, 1941). No le corresponde a Wyler la invención de una técnica sino su explotación, en forma concentrada y sistemática, para la exposición de un conflicto dramático. En el caso citado de Ford, la profundidad de campo es poco más que un pretexto para la composición de imágenes hermosas. Muy distinta es la utilización de Welles. Allí la profundidad de campo cumple una función dramática, pero su utilización aparece rígidamente subordinada a otra técnica (la narración en forma de **puzzle**) lo que no le permite desarrollar todas sus posibilidades.

En apariencia, la profundidad de campo es sólo un recurso técnico que facilita la ilusión de relieve en un plano, y su descubrimiento significó para el cine lo que la perspectiva para la pintura. En manos de Wyler, esta técnica se convirtió en un recurso expresivo que permitió desarrollar ampliamente su estilo dramático. La profundidad de campo le permitía (según él mismo ha declarado) una composición más estimulante; pero le facilitaba algo más: desarrollar una acción compleja con economía y concentración, sin cortes que distraen la atención, manteniendo varios personajes en el cuadro y permitiendo que se siga simultáneamente la acción y las consecuencias que ésta provoca; más aún: la profundidad de campo le permitía desarrollar varias acciones simultáneamente y sin perder nitidez expositiva. La técnica favorecía la creación de un estilo de exposición; la técnica se convertía en estilo.

Algunos ejemplos ilustrarán el punto.

La llegada de Fredric March en **Lo mejor de nuestra vida,** su encuentro sucesivo con su hija, su hijo y su mujer, se desarrolla sin cortes y en un corredor que comunica el hall del apartamento con la sala. No hay diálogo; la cámara casi no se mueve. Los tres encuentros quedan así fuertemente enlazados, cada uno con una intensidad particular, que va aumentando a medida que se acerca la culminación: el abrazo de los esposos. La máxima economía de tiempo y espacio ha servido para acrecer la intensidad emocional y para preservar la continuidad narrativa. El procedimiento resulta invisible por su sencillez y el resultado obtenido parece tanto más satisfactorio cuanto menos evidente.

La muerte de Herbert Marshall en **La loba** muestra el mismo recurso utilizado en forma mucho más dramática y compleja. La cámara enfoca en plano americano a Bette Davis, situada exactamente en el centro del cuadro. En primer plano está Marshall. Una violenta discusión le ha provocado un ataque al corazón; le pide a su esposa que le alcance el remedio. Ella permanece inmóvil. El debe levantarse para ir a buscarlo. Es casi un inválido. Se arrastra, sale dos veces del campo de la cámara que permanece inmóvil, como la protagonista. Se le ve al fin subir penosamente una escalera que atraviesa la escena al fondo, vacila y cae. En tanto que el rostro de Bette Davis parece crudamente iluminado (recuérdese el maquillaje absolutamente blanco) la figura de Marshall al fondo está deliberadamente fuera de foco. Con esta forma de narración se consiguen varias cosas. En primer lugar concentrar la atención en lo que importa: la actitud de Bette Davis ante la desesperada intentona de Marshall. La acción aparece vista simultáneamente de dos puntos de vista. Vemos a Bette Davis inmóvil, acechando sin volverse la muerte de Marshall; vemos y oímos a Marshall tratando de alcanzar el piso de arriba donde está el remedio. Para hacer sentir mejor la tortura de ella (que está de espaldas a la escalera y no puede ver) la imagen de Marshall queda en **flou** y el mismo espectador no está muy seguro de que cae, de que muere en fin. Incluso la forzada inmovilidad de la cámara, que puede exasperar al espectador, le permite sentir mejor la intolerable tortura de Bette Davis, obligada por su voluntad criminal a la inmovilidad. Su crimen es de omisión y Wyler consigue representarlo doblemente por la inmovilidad de la actriz (que el texto indicaba) y la de la cámara, que él agrega. Un solo cuadro permite pues una narración doble y compleja, de gran intensidad.

TENSION DRAMATICA

Al inmovilizar la cámara, al hacer jugar a los actores dentro de su campo profundo, entrando o saliendo, alejándose o acercándose según un desplazamiento muy calculado y que no excluye el movimiento de la misma cámara, Wyler consigue poner el acento en un elemento de enorme importancia: la tensión dramática. La cámara no recoge nada superfluo, no se distrae un segundo; su ojo se fija, escrutador, incansable, en una zona privilegiada del escenario en que ocurre lo importante, en que se desarrolla una acción que ha sido despojada de toda adiposidad y ha quedado reducida a sus elementos esenciales. El juego de los actores participa de esa intensidad; salen poco del campo de la cámara, están ellos mismos continuamente sometidos a su escrutinio y la unidad de actuación no se rompe ya que deben continuar representando aunque la cámara no los enfoque directamente.

Estos efectos de la profundidad de cámara parecen teatrales. La inmovilidad de la cámara, la importancia que se concede a la interpretación, la tensión dramática y la economía con que se resuelve cada escena, hacen pensar en el arte del dramaturgo y del director escénico. Es claro que el campo que limita el ojo de la cámara (el cuadro) es mucho más estrecho y profundo que el que proporciona el escenario teatral. La concentración es mayor, por lo tanto, y además debido a su profundidad es posible captar más de una acción en la misma ojeada, lo que en el teatro es imposible. Esta circunstancia ayuda a disipar el equívoco que pudiera plantearse: la técnica expositiva de Wyler parece teatral porque explota elementos dramáticos que también explota el teatro, pero su solución es nítidamente cinematográfica y sólo resulta alcanzable gracias al cine.

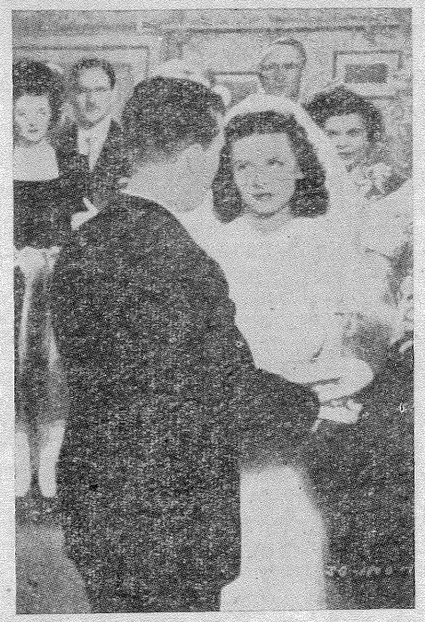
Hay, por otra parte, una distinción más: en el teatro, la palabra (el texto literario) es fundamental; a través de ella se revelan los personajes y se plantea el conflicto dramático. En el cine de Wyler es sólo un elemento complementario, una manera de aclarar el conflicto que aparece ya indicado por la elección de los planos y la disposición dramática dentro del cuadro. Es bastante revelador, por eso mismo, que se puedan citar ejemplos de intensidad dramática y de intolerable conflicto en la obra de Wyler en los que no interviene para nada (o interviene como elemento muy accesorio) la palabra. El juego de los actores y la elección de los planos que logra la cámara en profundidad son los elementos en que se apoya esa intensidad dramática, ese conflicto dicho en términos estrictamente cinematográficos. Más aún: aunque muchas películas de Wyler se basan en piezas de teatro (seis de las doce mencionadas son obras teatrales o adaptaciones teatrales de obras novelescas) lo que constituye su valor dramático no es su diálogo sino la manera cómo ese diálogo se inscribe en una narración cinematográfica que explota con elocuencia la imagen y el silencio. De aquí que deba concluirse qua la técnica de Wyler no es teatral sino dramática. Vale decir: es acción y no meramente palabra en acción.

EXPOSICION COMPLEJA

El análisis de **Lo mejor de nuestra vida,** cuyo tema es el regreso y la adaptación de tres soldados a la vida civil, permite demostrar que Wyler es capaz de mostrar más de una acción en el mismo cuadro. Posiblemente el mejor ejemplo sea la escena en que Fredric March le pide a Dana Andrews que rompa sus relaciones con su hija (Teresa Wright). La escena transcurre en el café en que ya habían pasado todos una noche de juerga. Después de la discusión del caso, Andrews se levanta para llamar por teléfono a Teresa Wright; mientras tanto March se acerca al piano en que Hoagy Carmichael está enseñando a Harold Russell a tocar con sus ganchos. El cuadro se compone de tal manera que en primer plano, a la derecha, están Carmichael, Russell y March (acodado en el piano y aparentemente atento al juego); al fondo a la izquierda, dentro de la cabina telefónica está Andrews. Dos o tres veces, March mira hacia la cabina, dirigiendo de esta manera la atención del espectador hacia la acción, en apariencia secundaria, de Andrews. Las dos acciones están nítidamente diferenciadas. Vemos y oímos a Carmichael y a Russell tocar el piano ante la sonrisa aprobadora de March; también vemos a Andrews hablar por teléfono (aunque no lo oímos, sabemos qué dice). La sutileza de la escena consiste en poner en primer plano y detallar cuidadosamente una acción secundaria y trivial, y pasar a último plano la más importante. Es claro que la acción del primer plano cumple otro propósito lateral: mostrar la adaptación de Russell a la vida cotidiana. Y, además, al poner en evidencia a March, concentra la atención del espectador en sus reacciones y subraya la importancia que para él tiene la llamada telefónica de Andrews.

Este estilo dramático tiene otro valor complementario. El film quiere ser fiel a la realidad cotidiana. Al presentar una decisión tan importante como la ruptura de dos enamorados, desde la cabina telefónica de un café, enfocada la acción desde lejos y sin que pueda oírse el previsible (y patético) diálogo, acentúa Wyler esa mezcla de trascendencia y trivialidad, de énfasis emocional y detalle vulgar, que tiene la realidad, al tiempo que plantea toda la compleja serie de acciones y reacciones desde fuera y sin (aparentemente) tomar partido.

Otro ejemplo del mismo film muestra a Wyler manejando simultáneamente dos acciones importantes. La escena final es la de la boda de Russell con Cathy O'Donnell. El padrino es Andrews; entre los invitados está Teresa Wright, a quien Andrews no ve desde la ruptura. El cuadro muestra en primer plano, a la izquierda, a Andrews; en plano americano, a la derecha, a los novios. En el centro del cuadro, al fondo está Myrna Loy, entre Teresa



LO MEJOR DE NUESTRA VIDA
(Dana Andrews, Teresa Wright, Myrna Loy, Fredric March, Harold Russell, Cathy O'Donnell)

Wright y March. Mientras casan a los novios, Andrews desvía ligeramente la mirada hacia Teresa Wright y se miran. Quedan separadas, pues, nítidamente dos acciones: la boda, que concluye la historieta sentimental de Russell; el encuentro de Andrews–Wright, que precede a su reconciliación con la que se concluye su historia y el film. Como ha demostrado Bazin, es posible cortar el cuadro en dos mitades simétricas: a la derecha quedaría la boda y los invitados principales; a la izquierda, la pareja Andrews–Wright. Aquí, las dos acciones parecen igualmente importantes ya que ambas sirven para anudar los hilos de dos intrigas, pero en realidad hay una más importante que otra. La reconciliación tiene a su favor el elemento de sorpresa y novedad. En tanto que la boda era un acontecimiento previsto, la reconciliación se produce recién entonces, ante los ojos del espectador. Sin dejar que una acción entorpezca a la otra, Wyler consigue extraerles el máximo de intensidad y emoción al presentarlas simultáneamente y, de alguna manera, contrastarlas por la aproximación.

De esta utilización de la profundidad de campo para fines dramáticos y para la exposición compleja de acciones se deriva un tercer beneficio: el análisis dramático de las relaciones humanas. Al mostrar las acciones y sus efectos en un solo cuadro, al indicar sutilmente cómo reaccionan recíproca y simultáneamente sus personajes, Wyler consigue enseñarnos más sobre ellos que por medio del diálogo o por medio de aislados primeros planos. La misma posición que ocupan unos con respecto a otros en el campo de la cámara demuestra sus vinculaciones e ilustra sobre sus caracteres.

EL AMBIENTE

Queda por analizar un elemento más que interviene importantemente en la profundidad de campo: el ambiente. Uno de los efectos de la profundidad de campo es que los escenarios deben ser más completos, deben tener techo y estar proyectados en profundidad. La cámara capta simultáneamente los personajes y el decorado en que aparecen inscriptos. El diseñador de **La heredera** ha señalado oportunamente la importancia de los decorados para la iluminación de la psicología de los personajes. Para el Dr. Sloper (Ralph Richardson) la casa conservaba el recuerdo de su esposa; para Catherine (Olivia de Havilland) representaba un encierro, un lugar de tortura; para su pretendiente (Montgomery Clift) era una tentación tangible, cuya posesión deseaba más que la de Catherine. La profundidad de campo le permitía a Wyler situar cada personaje en el

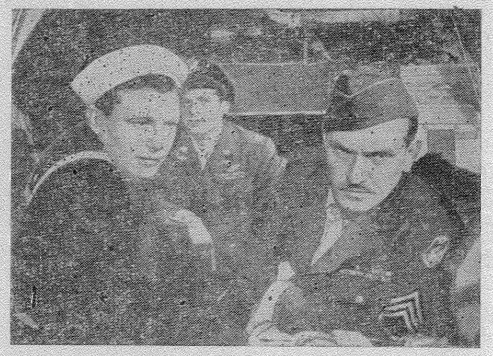
teriores y que los decorados asuman un papel tan importante en el juego dramático. Aquí, otra vez, la función de Wyler parece asimilarse con la del director teatral. Y otra vez también es posible, extremando el análisis, demostrar que el decorado no aparece usurpando un lugar meramente descriptivo y que por el contrario es utilizado en forma funcional, fundido a la acción, integrando la acción misma.

Esto no significa que ocasionalmente Wyler no utilice las panorámicas para describir, rápidamente, un ambiente o para hacer culminar una situación. Al comenzar **La carta** hay una larga panorámica nocturna que se inicia en la selva, recorre las cabañas sombrías y sórdidas de los nativos y concluye en la imagen de Bette Davis baleando a su amante a plena luz lunar. El contraste entre el ambiente pobre y sombrío de los nativos y la pulcra e iluminada casa de los blancos, entre el silencio del sueño y los estampidos del revólver, plantea sin necesidad de palabra alguna los términos extremos del ambiente en que ha de desarrollarse esta historia de crimen y superstición y venganza. **Jezabel** concluye con una panorámica en que se sigue a la carreta en que Bette Davis acompaña a Henry Fonda, enfermo de fiebre amarilla, al lazareto. Esta escena, de inconfundible tono épico, concluye un conflicto sentimental que el film había contado con minucia y detallado en todas sus implicaciones de ambiente (New Orleans hacia 1850). Otra panorámica sirve para exponer una fiesta en casa de David Niven y Merle Oberon (**Cumbres borrascosas**). El ambiente queda magistralmente indicado al mostrarse el baile de los niños en el vestíbulo y luego, contrastando, el baile de los mayores en la sala. Más tarde, mientras una dama toca **Para Elisa** en el piano, la cámara se pasea de un extremo a otro del salón captando el juego mudo de miradas y desplazamientos en que se teje la intriga sentimental de los cuatro protagonistas (los nombrados, Laurence Olivier y Geraldine Fitzgerald). Un último ejemplo de panorámica lo proporciona una de las obras en que la profundidad de campo aparece explotada más conscientemente: **Lo mejor de nuestra vida.** Al llegar al pueblo natal, los tres protagonistas (March, Andrews, Russell) toman un taxi, y de camino a sus respectivas casas, recorren las calles principales, observando la agitación de todos, reconociendo los cambios, comentando y riéndose. La cámara muestra así la vida del pueblo, pero gracias al espejito de retroceso del taxi, muestra también a los protagonistas, de modo que es posible, por la profundidad de campo, asistir simultáneamente al espectáculo que contemplan y a las reacciones que les provoca. Este ejemplo puede ser bastante elocuente como combinación de una técnica vieja, la panorámica, con una nueva o renovada, la profundidad de campo.

SIMBOLISMO IMPLICITO

Ninguna escena de Wyler es completamente inexpresiva. Si ha escogido el procedimiento de la profundidad de campo es precisamente porque aumenta el poder dramático de la imagen, porque hace más compleja la exposición, porque permite la simultaneidad de puntos de vista. De aquí que sus imágenes aparezcan cargadas de sentido: de aquí que se tienda a descubrir en sus films un simbolismo implícito. La distribución de los actores en el cuadro, la iluminación y el maquillaje, los decorados y los trajes, todo contribuye a desnudar el significado de la acción. Algún crítico ha señalado la predilección de Wyler por incluir una escalera en el ambiente de sus conflictos dramáticos. Al distribuir a los actores, con prolija naturalidad, en distintos escalones, al enfocarlos de arriba o de abajo, se indica fácilmente la relación de uno con otro y la relación de ambos con el ambiente. En una escalera Wyler ubica escenas dramáticas culminantes: Marjorie Main encuentra e insulta a Humphrey Bogart (**Callejón sin salida**); Bette Davis ruega a Margaret Lindsay que le deje acompañar a Henry Fonda al lazareto (**Jezabel**); Merle Oberon revela a David Niven que Olivier se ha fugado con Geraldine Fitzgerald, y con su emoción traiciona su amor por él (**Cumbres borrascosas**); Olivia de Havilland sube airosa una escalera, mientras Montgomery Clift golpea inútilmente en la puerta de la calle (**La heredera**). Esta utilización de la escalera no obedece a un gusto o a un capricho de Wyler: la escalera cumple en cada uno de los casos citados una función dramática, y contribuye a iluminar el conflicto.

No es el único símbolo denunciable de su vasta producción. Ya se refirió Koch a la utilización de la luz lunar, a través de las persianas de **La carta**, y Toland, a su vez, indicó el simbolismo del maquillaje de Bette Davis en **La loba.** Puede agregarse, entre muchos, un ejemplo más, de **Lo mejor de nuestra vida:** la discusión entre March y Andrews en el café. La cámara enfoca a los dos simultáneamente. Están de perfil en el mismo cuadro, enfrentados simétricamente y cambiando sus réplicas. Es posible seguir al mismo tiempo los dos puntos de vista y el efecto que en uno causan las palabras del otro. Se obtiene así una economía y una intensidad mayores que en la alternancia de planos de un montaje convencional. Pero hay algo más: al presentar en un mismo cuadro a los dos opositores, Wyler parece querer acentuar su objetividad. A ambos se les con-



LO MEJOR DE NUESTRA VIDA
(Russell, Andrews, March)

cede en la escena la misma posibilidad de defender su posición, y el espectador lo siente así.

El simbolismo nunca pasa a primer plano en estos films; está implícito, se desprende naturalmente de la acción, y no aparece dicho con énfasis o sobreimpuesto a la misma. Es parte integrante de la acción dramática, es una manera de exponerla, de mostrar su íntimo significado.

SENTIDO DE UNA OBRA

Un análisis del estilo de Wyler puede prescindir quizá de toda búsqueda de sentido en su obra, de toda formulación de un mensaje. Y, sin embargo, al repasar su estilo aparecen algunas indicaciones que apuntan no exclusivamente a la forma sino al lugar ideal en que forma y contenido se confunden, son inseparables. La preocupación por un estilo de intensidad dramática y expresividad narrativa indica las preferencias de Wyler por el conflicto de pasiones, por las relaciones humanas complejas, por la crónica en que personajes y ambientes forman un todo complejo y bien trabado. Los films de Wyler plantean conflictos de pasiones en un marco determinado de tiempo y espacio. Cada acción aparece referida minuciosamente a un carácter y a un ambiente, ya se trate de la tempestuosa Jezabel de New Orleans (1850), ya de los sórdidos Hubbard en el Sur de los Estados Unidos hacia el 1900 (**La loba**), ya de los tres soldados que en 1945 regresan a su pueblito natal (**Lo mejor de nuestra vida**). En esos marcos se desarrollan los conflictos humanos que siempre provocan las pasiones y la convivencia.

Hay, en esta serie de films, algo más que una tendencia por los libretos psicológicos sobre fondo social (como se ha dicho). Hay una toma de partido por determinados valores humanos, por la honradez y la sinceridad. Cuando la historia que cuenta Wyler es sórdida o trágica no hay discurso ni moralina, pero hay una condenación dramática de la sordidez o del crimen más elocuente por lo mismo que se expresa en conflicto de personajes y no en palabras.

En sus minuciosas exposiciones del crimen o el vicio no es posible descubrir ningún cinismo (como en Clouzot), ninguna ambigüedad (como en Welles). La concepción del mundo que revelan hasta sus films negros es lúcida y honesta. La maldad es mostrada en su horror y en su tortura. No se cree en el triunfo del bien por su sola fuerza, pero se le muestra junto al mal y se le defiende con la elocuencia de su calidad, de su emoción sin cursilería.

Algún crítico ha llegado a denunciar cierta tendencia sentimental de sus films. No faltan en ellos las muchachas tiernas y castigadas por el destino; Sylvia Sidney en **Callejón sin salida**, Geraldine Fitzgerald en **Cumbres borrascosas**, Doris Davenport en **El caballero del desierto**, Olivia de Havilland en **La heredera**, y Teresa Wright en **La loba, Rosa de abolengo** y **Lo mejor de nuestra vida**, han representado un tipo femenino cuya antípoda está en Bette Davis, arpía o criminal en **Jezabel, La loba** y **La carta**. Pero basta recordar la delicadeza con que Wyler introduce esas figuras femeninas, la sobriedad con que las hace actuar, para comprender que toda sospecha de cursilería está de más. Hay, indudablemente, cierto sentimentalismo, pero la objetividad de su estilo dramático y la intensidad de su enfoque rescatan toda potencial sensiblería. Es claro que esa misma objetividad de su estilo ha conspirado, a veces, contra su propia obra. El ejemplo notable es **Cumbres borrascosas**, donde la novela de Emily Brontë requería una adaptación más alucinada, más demoníaca, que la que ejercía el libreto de Ben Hecht y Charles MacArthur, y la dirección pulida y sobria de Wyler. Hubo aquí un error de estilo, pero Wyler no lo repitió después.

FUTURO

La objetividad parece ser la característica central del estilo de Wyler; la intensidad dramática y la complejidad expositiva sus notas dominantes; la fusión de personajes, conflicto y ambiente, el resultado natural de su obra. Con esos exigentes elementos ha compuesto Wyler una producción que figura entre las más importantes del cine contemporáneo y, para muchos, entre lo mejor de Hollywood. Sus dos próximos films continúan la línea de la obra anterior: son **Detective Story**, con Kirk Douglas, sobre una obra teatral de Sidney Kingsley, y **Sister Carrie**, con Laurence Olivier y Jennifer Jones, sobre la novela homónima de Theodore Dreiser. El anuncio de un tercer film en preparación, **Roman Holiday**, no aclara si también se basa en teatro o novela, pero se agrega como innovación, seguramente auspiciosa, la de que será suya la adaptación, no limitándose ya a su notable tarea de productor y director.

E. R. M.

Bibliografía. El artículo de Gregg Toland puede verse en la **Revue du Cinéma**, N.° 4 (enero 1947); el de Howard Koch en **Sight and Sound** N.° 5 (julio 1950); el de Harry Horner en **Hollywood Quarterly**, vol. V, N.° 1 (otoño 1950); el de William Wyler sobre Toland en **Sequence** N.° 8 (verano 1949); el de André Bazin sobre Wyler en la **Revue du Cinéma**, Nos. 10–11 (febrero y marzo 1948). Puede consultarse también, en **Sequence** N.° 13 (1951) un excelente ensayo de Karel Reisz en que se denuncia el error de traducción de Bazin y se comenta juiciosamente la producción de Wyler. Son de menor interés una nota de Gaetano Toschi en **Cinema** (noviembre 25, 1948) y un artículo de André Bazin sobre la profundidad de campo en **Cahiers du Cinéma** N.° 1 (abril 1951).

WILLIAM WYLER, DIRECTOR

Nació en Müllhouse, Alsacia, Francia, el 1.° de julio, 1902. Estudió en Lausanne y París. Llegó a América en 1920, invitado por Carl Laemmle, pariente suyo y magnate de Hollywood en la empresa Universal, en cuyo departamento de publicidad Wyler pasó un año. Debutó como director (1928) en un film del Oeste, género en el que siguió durante dos años, filmando cada título en un plazo de tres a seis días (de ahí que se les llamara "quickies"). Sus filmógrafos citan, entre esos títulos, los de **Lazy Lightning, Hard Fists, Thunder Riders, Desert Dust, Border Cavalier, Straight Shootin, Blazing Days, Stolen Ranch, The Lone Trap, Anybody Hare Seen Kelly, The Shakedown, The Storm**, aunque no coinciden en las fechas respectivas.

En 1930 comenzó una etapa más importante con Universal, que duró hasta 1935. Algunos de sus títulos son **Hell's Heroes** (Héroes del infierno, 1930, sobre novela de Peter B. Kyne, con Charles Bickford); **A House Divided** (La casa de la discordia, 1931, sobre obra de Elmer Rice, con Walter Huston, Douglass Montgomery); **Tom Brown of Culver** (1932); **The Old Dark House** (El caserón de las sombras, 1932, con Melvyn Douglas, Boris Karloff); **Her First Mate** (1932); **Counsellor at Law** (El abogado, 1933, con John Barrymore, Melvyn Douglas, Doris Kenyon, John Qualen); **Glamour** (Fascinación, 1934, con Constonce Cummings, Paul Lukas); **The Good Fairy** (Una chica angelical, 1935, con Margaret Sullavan, Herbert Marshall, César Romero, sobre obra de Ladislao Fodor). En 1935 realizó **The Gay Deception** (La alegre mentira) para la Fox, con Francis Lederer.

En 1936 comenzó un período de colaboración con el productor Samuel Goldwyn, con el que se señalan sus mejores títulos.

Infamia (These Three, 1936). Productor, Goldwyn. Libreto de Lillian Hellman, sobre su propia obra teatral "The Children's Hour". Fotografía, Gregg Toland. Con Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea, Bonita Granville, Alma Kruger.

Hijo y rival (Come and Get It, 1936). Productor, Goldwyn. Co–dirección con Howard Hawks. Libreto de Jane Murfin y Jules Furthman. Fotografía, Rudolph Maté y Gregg Toland. Con Edward Arnold, Joel McCrea, Walter Brennan, Frances Farmer.

Fuego otoñal (Dodsworth, 1937). Productor, Goldwyn. Libreto de Sidney Howard sobre su propia adaptación teatral de la novela homónima de Sinclair Lewis. Fotografía, Rudolph Maté. Con Walter Huston, Ruth Chatterton, Paul Lukas, Mary Astor.

Punto muerto o **Callejón sin salida** (Dead End, 1937). Productor, Goldwyn. Libreto de Lillian Hellman sobre la obra teatral de Sidney Kingsley. Fotografía, Gregg Toland. Con Humphrey Bogart, Sylvia Sidney, Joel McCrea, Claire Trevor, Marjorie Main, Allen Jenkins, Wendy Barrie y los "Dead End Kids".

Jezabel la tempestuosa (Jezebel, 1938). Warner Brothers. Productor, Wyler. Libreto de Clements Ripley, Abem Finkel y John Huston, sobre la obra teatral de Owen Davis. Fotografía, Ernest Haller. Con Bette Davis, George Brent, Henry Fonda.

Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939). Productor, Goldwyn. Libreto de Ben Hecht y Charles McArthur, sobre la novela homónima de Emily Brontë. Fotografía, Gregg Toland. Con Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Geraldine Fitzgerald, Flora Robson.

La carta (The Letter, 1940). Warner Brothers. Productor, Wyler. Libreto de Howard Koch, sobre un relato de W. Somerset Maugham. Fotografía, Tony Gaudio. Con Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson.

El caballero del desierto (The Westerner, 1940). Productor, Goldwyn. Libreto de Jo Swerling y Niven Busch. Fotografía, Gregg Toland. Con Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport.

La loba (The Little Foxes, 1941). Productor, Goldwyn. Libreto de Daniell Mandell y Lillian Hellman sobre la obra teatral homónima de esta última. Fotografía, Gregg Toland. Con Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Dan Duryea, Patricia Collinge, Richard Carlson.

Rosa de abolengo (Mrs. Miniver, 1942). Metro Goldwyn Mayer. Productor, Wyler. Argumento sobre la novela de Jan Struther. Fotografía, Joseph Ruttenberg. Con Greer Garson, Walter Pidgeon, Teresa Wright, Richard Ney.

Entre 1942 y 1945 Wyler fué Comandante en la aviación americana, produciendo en tal condición dos documentales: **Memphis Belle, Thunderbolt.** Luego de la guerra vuelve a Hollywood.

Lo mejor de nuestra vida (The Best Years of Our Lives, 1946). Productor, Goldwyn. Libreto de Robert Emmett Sherwood, sobre la novela de Mackinlay Kantor. Fotografía, Gregg Toland. Con Myrna Loy, Teresa Wright Fredric March, Dana Andrews, Virginia Mayo, Harold Russell, Cathy O'Donnell.

La heredera (The Heiress, 1949). Paramount. Productor, Wyler. Libreto de Ruth y Augustus Goetz, sobre su propia obra teatral, basada en el relato "Washington Square" de Henry James. Fotografía, Leo Tover. Música, Aaron Copland. Con Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam Hopkins.

Carrie (1950–51) Paramount. Productor Wyler. Libreto de Ruth y Augustus Goetz, sobre la novela "Sister Carrie" de Theodore Dreiser. Con Laurence Olivier, Jennifer Jones, Miriam Hopkins, y Eddie Albert.

Detective Story (1951). Paramount. Productor, Wyler. Libreto de Philip Yordan y Robert Wyler, sobre la obra teatral de Sidney Kingsley. Con Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Gladys George.

CORTINA

En una entrevista de prensa realizada durante su viaje a EE. UU. (1930), un periodista preguntó a Sergio Eisenstein si la gente se ríe en Rusia Soviética. El realizador contestó:

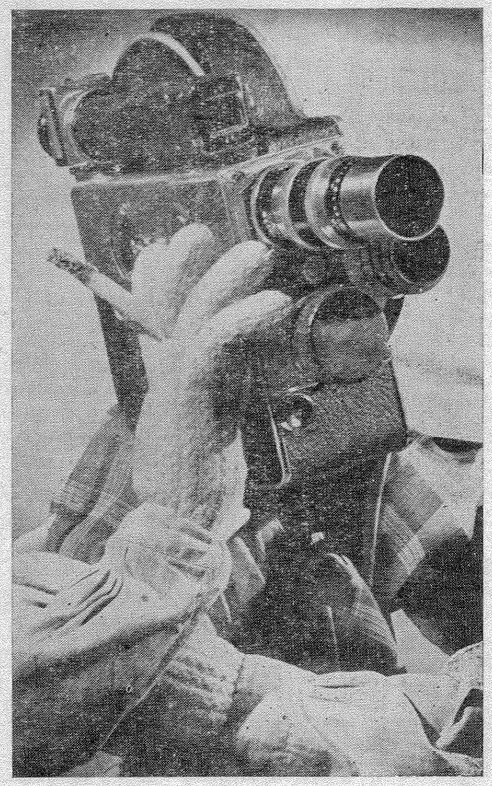
—Se reirán cuando les cuente esta reunión.

(Citado por Ivor Montagu, en THE PENGUIN FILM REVIEW, N.° 7.)

el subjetivismo en el cine y el problema del

FILM EN PRIMERA PERSONA

(Esta es la primera de una serie de notas sobre el tema).



I — LA INFLUENCIA DE LA NOVELA SOBRE EL CINE Y LA SUBJETIVACION DEL RELATO CINEMATOGRAFICO.

Desde el advenimiento del cine sonoro, las relaciones entre el cine y la novela tienden a hacerse cada vez más estrechas. El intercambio continuo de temas y procedimientos en que se traduce esta creciente vinculación es hoy más evidente que nunca, y se ha querido ver en él una prueba del parentesco profundo que se supone existiría entre ambas artes. La ensayista francesa Claude-Edmonde Magny ha señalado la afinidad que existe entre el film y la novela —afinidad en la que vienen a fundirse las otras semejanzas más superficiales, psicológicas o sociológicas— afirmando que ella se funda en que tanto el film como la novela *son relatos* (1).

En lo que importa al tema de estas notas, el creciente acercamiento de ambas artes se manifiesta a través de dos procesos distintos y convergentes. Una corriente importante de la novela contemporánea, por un lado, tiende cada vez más hacia la presentación objetiva, externa, de las conductas de sus personajes, y al mismo tiempo, hacia la despersonalización del relato, reduciendo la función de narrar a una pura actividad impersonal de constatación (tendencia iniciada por la novela americana, que reaparece, en forma muy marcada, en la última promoción de novelistas franceses) (2). La narración cinematográfica, por otro lado, tiende cada vez más hacia la personalización del relato, sustituyendo la presentación de los hechos desde un punto de vista impersonal, por la narración a cargo de uno de los personajes (o, yendo más lejos, *desde dentro de éste).* Así, la afirmación de Malraux (3) de que es privilegio de la novela el poder *pasar al interior* del personaje, es hoy verdad en un sentido mucho más limitado que en 1941. Desde entonces, el cine ha venido intentando, por medios diversos, asimilarse las técnicas de narración subjetiva de la novela. Claude-Edmonde Magny señala certeramente la tendencia de muchos films recientes *"a ser deliberadamente, relatos narrados en primera persona, y no ya un encadenamiento de imágenes objetivas reproducidas fotográficamente"*; y apunta que, con ello, *"el film se desarrolla en el sentido del relato hasta el punto de tomar en préstamo a la novela sus procedimientos narrativos más específicos y tradicionales"*. (4).

No debe de aquí inferirse, sin embargo, que la narración subjetiva sea una innovación cinematográfica reciente. Sus antecedentes, al contrario, pueden rastrearse hasta los comienzos mismos del cine, por más que nadie haya tenido entonces la ocurrencia de hablar de "relato en primera persona" a propósito de estas formas narrativas. Lo que es nuevo, eso sí,

es el propósito conciente de crear técnicas cinematográficas de narración tomando como modelo el relato literario en primera persona. El uso de estos recursos había sido, hasta entonces, ocasional: el realizador echaba mano de ellos acuciado por las exigencias de su tema. Ahora en cambio, no es una necesidad de fondo la que lleva a su uso; éste deja de ser ocasional y tiende a hacerse sistemático; antes que las necesidades expresivas, se atiende a lograr una *forma de narración personalizada*, tomando como modelo el relato literario en primera persona.

Las transformaciones que estas técnicas producen en el relato afectan primordialmente su forma, y sólo por repercusión su contenido; o, para prescindir de esos dos vocablos, tan desacreditados: ellas no modifican necesariamente, y de modo sustancial, *lo que se relata*, sino el *punto de vista desde el cual se hace el relato*. Es cierto que, mediante estas técnicas, el cine puede ensayar (a su modo) el análisis psicológico de sus personajes. Pero de ahí no se sigue que tal análisis le venga impuesto por el uso de esas técnicas. Si ha de afirmarse la identidad del relato subjetivo con el relato en primera persona, ambas denominaciones sólo pueden designar la narración hecha desde el punto de vista de un relator interno, es decir: de un personaje del propio relato. Que el uso de la primera persona no implica, de suyo, la profundización psicológica de los personajes, es cosa que el ejemplo de *L'étranger* de Albert Camus bastaría para demostrar: Meursault, su protagonista, aparece, a la vez, como relator; la novela está escrita en primera persona, y el punto de vista desde el cual se narra la acción es, lógicamente, el del protagonista; pero éste no va nunca más allá de lo que ve, toca, huele; su relato se detiene en lo externo (palabras, acciones, gestos) de los demás personajes; no explica ni quiere entender. Sobre sus propias acciones, su actitud es la misma. Más aún: Meursault no piensa a menudo en sí mismo: es *el mundo* lo que vemos continuamente a través de su conciencia. Y sobre el mundo, su mirada no proyecta ninguna coloración subjetiva: es la mirada impersonal de un puro testigo. El relato en primera persona no es aquí un instrumento del análisis psicológico; sólo sirve para configurar *un punto de vista interno, puramente formal, sobre la acción*. Y esta es, precisamente, su única característica constante (5). Cuando se hable de "films en primera persona" o de "films subjetivos" se estará atendiendo a esta característica; no a la existencia de una profundización psicológica en los personajes, que puede faltar en muchos casos.

Al personalizar en esta forma la narración, el cine multiplica sus recursos formales, de construcción y de exposición. Pero pretende, también, asimilarse otra característica de la narración literaria en primera persona: el modo en que ésta favorece la identificación entre el lector y el protagonista. El cine querrá, entonces, poner al espectador en la situación de un partícipe, presente y comprometido en el mundo del relato, incierto de la incertidumbre del héroe, acongojado de su congoja, sujeto a vivir como propias todas las peripecias que la narración le reserve. Esta identificación depende de la confluencia de múltiples factores, que Ingemar Holmström ha analizado detenidamente (6); pero, en igualdad de condiciones, será más profunda si el relato es de tipo subjetivo que si se lo hace desde un punto de vista abstracto e impersonal.

Sin embargo no debe llevarse esta afirmación hasta el extremo de sostener que, en este tipo de relato, el espectador se identifica "*con un ser único, de una vez para siempre, sin aquellas oscilaciones de su atención y de su simpatía, que recaían primero sobre un personaje y después sobre otro, según las oscilaciones de la cámara, suscitando una verdadera dispersión de la fuerza emotiva*" (7). El punto de vista narrativo es *uno* de los factores que influyen en esta identificación, pero nunca llegará a excluir la infuencia de otros factores que someten la atención y la simpatía del espectador a un vaivén constante de uno a otro de los personajes. No es esto, sin embargo, un mal que deba ser evitado, sino, al contrario, una de las condiciones esenciales para la comprensión del relato. Pensar lo contrario es confundir la narración subjetiva con el monólogo de un beduino que reflexiona sobre sí mismo en el desierto.

II — EL "FILM EN PRIMERA PERSONA" Y SUS TECNICAS

Hemos visto que quienes afirman la existencia de un esencial parentesco entre el cine y la novela creen haber fundado esta aseveración cuando han señalado, sin más explicaciones, que uno y otra son formas de relato. Si la afirmación no pretendiera ser otra cosa que una generalización más o menos vaga, poco cabría objetar contra ella. Pero se pretende que da base a una consecuencia que es, por lo menos, descaminada, a saber: que este parentesco, que se afirma existe entre ambas artes, legitima el traslado de las técnicas de una de ellas a la otra. Desde que ambas participan de la naturaleza del relato —se dice— deben ser aplicables a una y otra los principios que rigen genéricamente a éste.

Se olvida que si el cine y la novela son formas de arte distintas, esto sólo puede explicarse por los medios diversos que ponen en juego en la persecución de su propósito común de relatar. Si el *fin* perseguido por ambas artes es el mismo, su substantividad artística no puede derivar sino de una diferencia en los *medios*. Cada una dispone, en realidad, de *medios propios*, específicos.

Basta decir esto para advertir que la semejanza de sus técnicas es por demás problemática. Pues la técnica es, precisamente, un sistema de normas relativas a la correcta utilización de los medios, y *medios diversos suponen técnicas diversas*.

Por lo demás, la idea misma de que el film y la novela son relatos debe ser objeto de un examen profundizado. Pues nadie podría negar que si ambos son relatos, cada cual lo es a su modo; e interesa determinar, antes que nada, cuál es *el modo* de cada una, y cuál es la diferencia entre ambos modos. Quizá al término de ese análisis se llegaría a la conclusión de que con una misma palabra, "relato", se estaba aludiendo a dos objetos esencialmente diversos. Y si se hubiera dado un paso en el sentido de definir la naturaleza de cada uno, se habría adelantado algo en un terreno en el cual todo está todavía por hacerse.

Los realizadores cinematográficos no han entrado a cuestionar todas estas nociones, y han preferido atenerse al viejo método de la prueba y el error. Han venido creando, así, una gran variedad de técnicas, susceptibles de ser combinadas de modos muy diversos.

¿Cuáles son, en general, estas técnicas? Simplificando, con una finalidad meramente expositiva, cabe separarlas en dos grandes grupos:

A) RECURSOS BASADOS EN LA SUBJETIVACION DE LA CAMARA FILMADORA (que es puesta en lugar del protagonista). Aquí cabe distinguir, aún, casos diversos:

1. Cabe emplear este recurso en forma sistemática, en toda la extensión de un film. En este caso, el protagonista no aparece nunca en la pantalla, y la acción es mostrada desde su perspectiva subjetiva. Del protagonista, sólo se oye su voz, cuando habla, y se ven aquellas partes de su cuerpo (manos, pies, cara en un espejo) que él mismo pudo ver, en la situación concreta en que se hallaba. El único film en que el procedimiento ha sido usado con esta rigidez sistemática, es *La dama del lago* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947).

2. Cabe también emplear este recurso en una o más secuencias completas, aunque no en todo el film. Ejemplos de este empleo son dos films de 1947, que siguen fielmente la técnica de Montgomery: *Su propio verdugo* (Mine Own Executioner, Anthony Kimmins), que usa el recurso a lo largo de una prolongada secuencia, presentando el relato por Kieron Moore de sus experiencias en un campo de concentración japonés, y *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves) que usa el procedimiento en toda su primera parte (evasión de Humphrey Bogart de

San Quentin). En estos casos, el sentido del procedimiento es muy similar al de los anteriores, con algunas diferencias que se verán más adelante.

3. Cabe también el uso ocasional de este recurso, que era frecuente ya en el cine mudo: tiene entonces un sentido completamente diverso, que es generalmente expresivo (traducir el vértigo del protagonista mediante un rápido movimiento giratorio de la cámara, p. ej.), pero que puede ser también explicativo, y tendiente a asegurar la continuidad de la narración (la cámara muestra a un hombre espiando junto a una puerta, y luego muestra una escena vista a través del ojo de la cerradura).

Se habla, a propósito de estos recursos, de "primera persona visual" o de "cámara subjetiva". La denominación más expresiva parece ser esta última, ya que pone de manifiesto lo esencial del procedimiento: la subjetivación de la cámara de filmación. Participan también de esa característica aquellos casos de subjetivación parcial en que la cámara remeda el ángulo visual de uno de los personajes, que aparece en el cuadro. Pero por una razón de método (porque llegan a confundirse, en cuanto se hacen menos acentuados, con los ángulos de cámara que tienden a asegurar la continuidad) conviene postergar el examen de estos casos hasta el momento en que resulte posible formular algunas conclusiones generales.

Característica general de estos procedimientos es que se traducen naturalmente en una narración en tiempo presente (aunque es posible su combinación con los procedimientos del segundo grupo, y, en especial, con el "racconto", dando lugar a un relato en pasado con subjetivación de la cámara filmadora. (Ejemplo: la secuencia de *Su propio verdugo* antes citada).

B) RELATOS SUBJETIVOS. — Formarían el segundo grupo. (La palabra "relato" está entendida aquí en un sentido muy amplio, que comprende la "reminiscencia"). Su característica más general es la de ser relatos atribuídos a uno de los personajes, teniendo como consecuencia natural la de dar lugar a una narración en tiempo pasado (no en presente, como los del primer grupo). Según la importancia que se dé al relato oral, cabe distinguir dos casos límites, entre los cuales podrían señalarse una infinidad de casos intermedios:

1) El primer caso límite (que es aquel en que sería más adecuada la denominación usual: "primera persona sonora") se da cuando la imagen va mostrando una serie de hechos pasados que se suponen relatados por un narrador-protagonista, y la voz de éste relata y-o comenta, fuera del cuadro, estos mismos hechos durante todo el desarrollo. Este es el "racconto" en sentido estricto.

2) El otro caso límite es aquel en el cual el relato oral falta por completo, y la "vuelta al pasado" aparece justificada por la rememoración de los hechos por uno de los personajes; ejemplo: *Amanece* (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939) donde todo el desarrollo dramático es un alternarse de pasado y presente, siguiendo el vaivén de los recuerdos de Jean Gabin. La designación apropiada para este recurso parece ser la de "reminiscencia".

3) Entre uno y otro extremo cabe ubicar todos los casos en que el relato oral no falta por completo, pero no llega tampoco a ser continuo. Es corriente que el "racconto" oral sirva sólo para señalar el pasaje al tiempo pasado, desapareciendo luego. En este caso es un medio de asegurar la continuidad narrativa en forma más o menos convencional, pudiendo faltar al relato en imágenes todo carácter realmente subjetivo (cuando se muestran hechos que el narrador no pudo conocer, por ejemplo).

Queda fuera de esta ordenación el caso especialísimo en que la "primera persona sonora" es usada para traducir los pensamientos presentes del personaje, usando una versión oral del "monólogo interior" literario (procedimiento usado en forma continua en *Lo que no fué* (Brief Encounter, David Lean, 1945) combinándolo con la "reminiscencia", en un sentido semejante al de *Amanece)*. Este procedimiento, muy plausible en principio, será tratado después con más detalles.

Esta fatigosa enumeración puede parecer una casuística sin mayor propósito. Pero ha de servir, por lo menos, para evitar el riesgo de las generalizaciones apresuradas. La distinción de dos grupos distintos de procedimientos —por más que pueda ser, en más de un sentido, arbitraria— permite evadirse de la zona de vagas generalidades en que se encierran quienes pretenden tratarlos en conjunto. Las técnicas de uno y otro grupo difieren en aspectos tan fundamentales, y son tan diversos sus resultados, que todo intento de generalizar sobre ellas no llega a ser más que una oscilación entre la vaguedad y la inexactitud. La propia Claude-Edmonde Magny no ha podido menos que deslizarse por esta pendiente cuando afirma que, mediante estas técnicas nuevas, "*rompemos con esa visión impersonal —por lo demás falsa y abstracta— que ha sido hasta ahora la del espectador cinematográfico, para volver a un conocimiento que se acerca más a las condiciones normales de la percepción*... (...). *Al mismo tiempo* (el relato) *adquiere un mayor valor persuasivo: tiene la misma fuerza que el testimonio de un hombre que depusiera en un tribunal, diciendo: "He visto" o "Lo que me sucedió fué esto"* (...)". (8).

Vaya como ejemplo del peligro de las generalizaciones apresuradas: si la "primera persona sonora" no hace más que sobreañadir un comentario oral a la imagen, no se ve en qué puede contribuir este comentario a traer una vez más al cine a "*las condiciones normales de la percepción*"; y si fuera a la "primera persona visual" a lo que se hace aquí referencia, tampoco se ve cómo puede este procedimiento dar "*un mayor valor persuasivo*" a la presentación en imágenes de las propias cosas. Se olvida que el cine no es un relato verbal, ni supone un testigo que pudiera mentir, sino que presenta directamente las cosas mismas. Y no hay nada más persuasivo que las cosas en su presencia inmediata, sea cual fuere el punto de vista que se tome sobre ellas.

¿Qué criterio es el que permite distinguir estos dos grupos de técnicas? En otras palabras: ¿Cuál es la diferencia entre las técnicas de uno y de otro grupo?

Todas ellas pretenden, como ya se ha visto, trasladar al cine el procedimiento literario de la narración en primera persona. Ven en ello un medio de personalizar el relato cinematográfico, quitándole su carácter natural de "*encadenamiento de imágenes objetivas reproducidas fotográficamente*". Pero los caminos que siguen para alcanzar este fin son radicalmente divergentes.

Las técnicas del segundo grupo introducen en el relato cinematográfico un elemento nuevo, que no es otro que la propia narración literaria en primera persona —que se trataba de imitar— en una versión oral, puesta en boca de uno de los personajes. Esto es fácil de advertir cuando la exposición oral acompaña a la narración en imágenes en toda su extensión. Pero el caso es muy semejante cuando el relato oral se usa sólo para señalar el "pasaje al pasado", desapareciendo después: el carácter personal queda como sobreentendido en el relato en imágenes (aunque el sentimiento del tiempo pasado no es tan definido como en el caso anterior, y tiende a desaparecer). El caso de "reminiscencia" es casi idéntico. Aparece también como una forma personalizada del relato (su sentido es el de un relato que el protagonista se hace a sí mismo). Lo que se sobreentiende aquí es el carácter de *reminiscencia*, del cual la narración deriva su carácter personal.

Es decir que, en todas estas formas narrativas, el relato aparece referido a uno de los personajes *como a su fuente.*

Los procedimientos del primer grupo, al contrario, no tienen el sentido de relatos atribuibles a uno de los personajes.

La subjetivación de la cámara filmadora implica una presentación directa de la experiencia interna del personaje, en la que falta por completo la toma de distancia, la operación reflexiva que hace posible el relato. No hay aquí un relator ni un relato. No hay una experiencia referida, narrada, sino una experiencia actual, dada sin mediación ni distancia. Aquí, como en el monólogo interior joyceano, el subjetivismo extremo se convierte en un objetivismo de segundo grado: la experiencia interna nos es presentada desde un punto de vista abstracto e impersonal que ya no es el punto de vista de nadie. "*La realidad que se muestra sin intermediarios al lector, ya no es la cosa misma, el cenicero o el árbol, sino la conciencia que ve la cosa; lo real ya no es más que una representación, pero la representación se convierte en una realidad absoluta, desde que se nos muestra como dato inmediato*" (9). Estas palabras de Sartre, a propósito del monólogo interior, podrían aplicarse íntegramente al relato mediante la cámara subjetiva. Con la sola diferencia de que, aplicada al cinematógrafo, el procedimiento resulta mucho más difícil de justificar.

Los resultados logrados aquí tienen un sentido radicalmente diverso de los del relato en primera persona. Es que se ha tratado de crear una técnica semejante a aquélla usando de medios puramente cinematográficos, prescindiendo del relato oral. Como veremos en una próxima nota, se ha querido obtener un equivalente de la narración literaria en primera persona reproduciendo, simplemente, su esquema formal.

J. L. M.

(1) Claude-Edmonde Magny: *L'âge du romain américain*, 1949, cap. I.

(2) Ver C-E. Magny, ob. cit., y Carlo Bo, *Il personaggio nel romanzo e nel film*, en *Bianco e nero*, abril-1950.

(3) André Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1941.

(4) C-E. Magny, ob. cit. cap. I.

(5) Aunque puede darse también en un relato que, gramaticalmente al menos, esté escrito en tercera persona, como lo muestran estos ejemplos de Sartre: *En una novela, el pronombre "ella" puede designar al* otro, *es decir, a un objeto opaco, del que no vemos nunca más que el exterior. Así, cuando escribo, por ejemplo: "Me di cuenta de que ella temblaba". Pero sucede a veces, también, que este pronombre nos arrastra al seno de una intimidad que debería lógicamente expresarse mediante la primera persona: "Ella escuchaba resonar sus propias palabras". Esto, en efecto, no puedo yo saberlo más que si soy Ella al mismo tiempo que Yo (...). En realidad los novelistas utilizan este modo puramente convencional de expresarse, por una especie de discreción, para no pedir del lector una complicidad incondicional, para echar un velo sobre la intimidad vertiginosa del "yo". (Situations, I, p. 42).*

(6) Ingemar Holmström: *Le moi du rêve*, en Revue du Cinéma, N.° 8.

(7) C-E. Magny, loc. cit.

(8) C-E. Magny, loc. cit.

(9) Jean-Paul Cartre: *Situations*, II, p. 200.

HUMANUM

En FILM 2, pág. 7, se establecen con error dos datos sobre **El ciudadano.** La versión correcta es que el film lo dirigió Orson Welles, sobre un argumento original del mismo y de Herman J. Mankiewicz. Otro error de imprenta confunde las fechas de producción de **El extraño** (debe decir 1945) y de **La dama de Shanghai** (debe decir 1947).

EPSTEIN

LA CAIDA DE LA CASA USHER

Al terminar la primera guerra mundial (1914-1918), Francia había perdido su posición de preponderancia dentro de la cinematografía. Comercialmente, porque los films extranjeros, en especial norteamericanos, dominaban el mercado; artísticamente porque la calidad de su producción era inferior y sus realizadores apenas ofrecían rudimentarias adaptaciones teatrales o folletines novelescos.

Hasta ese momento el cine francés había conocido un período inicial de esplendor, con sus primeros creadores, que sin excederse de los límites del simple entretenimiento popular, intuyeron elementos básicos del nuevo medio de expresión en que experimentaban.

Esa etapa finalizó en 1908 cuando se quiso dignificar el cine, darle categoría de arte, consagrarlo académicamente. Para ello se trajo en su ayuda al teatro, con su ya larga tradición, con sus actores y autores famosos. Se sujetó la cámara al escenario y los temas a estrictas adaptaciones de obras clásicas, olvidando los primitivos films de Lumière, Meliés o Zecca, en que ya reflejando la realidad, introduciendo la fantasía o construyendo elementales narraciones dramáticas se daba fundamental importancia al movimiento, a la acción.

El camino del llamado "*film d'art*" era equivocado y no tardó en llevar al cine francés a una completa mediocridad, a fáciles éxitos dirigidos a satisfacer los sentimientos y emociones más primarias del público.

Contra esa situación, que en 1918 alcanzaba extremos graves, surgieron una serie de figuras vinculadas a movimientos de vanguardia que ganaban terreno en otras artes y que a su vez influirían sobre el cine. Su propósito resulta clara y brevemente de la frase de combate de Delluc, "*que le cinéma français soit français, que le cinéma français soit du cinéma*", con que iniciara su revista "Cinéa" (1922).

Louis Delluc puede ser considerado, en efecto, como iniciador y principal del movimiento, pero no es posible omitir junto a él otros nombres, como Ricciotto Canudo, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein. Todos ellos eran extremadamente jóvenes; no sin razón se ha dicho que formaban una generación nacida junto con el cine en 1895. Tenían en común, además, una apasionada creencia en las posibilidades y porvenir del cine; un decidido entusiasmo; un total desacuerdo con la producción francesa de su época. Sólo podían admirar escasos títulos; por otra parte, el cine hasta 1920 había dado muy pocos. Conocían apenas los primeros films norteamericanos, sin incluir a Griffith (*El Nacimiento de una Nación*, 1915; *Intolerancia*, 1916) porque sus obras se exhibieron en Francia varios años después; apenas comenzaban a llegar las primeras obras suecas (*Los Proscriptos*, de Sjöstrom, 1917; *El tesoro del Arno*, Stiller, 1919).

Forfaiture (o *The Cheat*, 1915, de Cecil B. de Mille) los deslumbraba por la calidad de su lenguaje, resultado de un cuidado guión, del empleo expresivo de la luz artificial y de la economía de medios con que expresaba la acción. El intérprete Sessue Hayakawa aparecía como el ideal de interpretación, con su juego pulido y la inmovilidad de su rostro, lleno de matices expresivos. Por supuesto, adoraban a Charlot, que finalizaba sus primeros trabajos en la Keystone y Essanay, por su dimensión humana y la maestría de su pantomima.

La labor de esas nuevas figuras fué fecundísima; crearon la primera crítica cinematográfica (Delluc, Canudo); establecieron las primeras teorías sobre estética del cine; fundaron revistas, publicaron libros, donde expresaron extensamente sus ideas; crearon los centros capaces de estudiar y comprender al nuevo arte por el cual luchaban, los "cine-clubes"; finalmente, en su mayoría (Delluc, Dulac, L'Herbier, Gance, Epstein), llevaron a la práctica sus principios, pasando al campo de la realización y realizando una serie de obras que luego resultarían capitales dentro de la historia del cine francés.

En ese grupo apareció, muy joven aun, Jean Epstein. Su personalidad debe ser relacionada, para una adecuada comprensión, a ese momento y a ese grupo cinematográfico.

De origen polaco (nació en Varsovia en 1899), su familia se trasladó luego a Lyon, donde hizo estudios de medicina y ciencia. La literatura, particularmente la poesía y filosofía, lo atrajeron y así, a los 20 años, publicó su primer libro "La Poésie d' aujourdhui, un nouvel état d'intelligence". Frecuentó los grupos de vanguardia, colaboró en revistas, conoció a Delluc y comenzó a interesarse por los problemas del cine. Llegaba a él, al decir de Marcel Lapierre, impregnado de lirismo y meditaciones filosóficas. En 1921 publicó "Bonjour, Cinéma!", pequeño libro, curiosamente editado según la moda vanguardista, donde los poemas de admiración a Nazimova, Charles Ray, Chaplín y Sessue Hayakawa alternaban con prosas doctrinarias sobre la fotogenia. Tendía a considerar la expresión cinematográfica como independiente de otras formas artísticas: teatro, literatura o pintura. Consideraba como esencial crear la atmósfera y luego hacerla sensible por procedimientos especiales, que son todo el misterio de la fotogenia. Afirmaba la importancia del primer plano, la necesidad de argumentos sencillos, mínimos; finalmente, consagraba al cine como mística.

De estos ensayos teóricos Epstein pasó inmediatamente a la realización, dirigiendo en colaboración con Jean Bénoit-Levy un film sobre Pasteur, como homenaje en el centenario de su muerte. De esa colaboración surgió una obra honesta, correcta, fría, académica podría decirse. No revelaba, sin embargo, influencias de la literatura, a la que hasta entonces había consagrado parte de sus esfuerzos.

Pasteur (1922) señaló el comienzo de una carrera que se extendería hasta el presente, intensamente en los años del cine mudo y menor, fragmentada a partir de 1929, con el advenimiento del sonoro. Esa labor práctica fué complementada por la publicación de nuevos libros, nuevos ensayos, producción que en los últimos años ha sido su principal trabajo (L'intelligence d'une machine", 1946; "Le Cinéma du diable", 1946).

Es opinión generalizada que Epstein no ha sido un realizador parejo; son notables las diferencias de calidad, aún de estilo, entre sus películas. Sin conocer debidamente toda su producción, puede, sin embargo, establecerse sin mayor riesgo un ordenamiento en tendencias y momentos principales, reuniendo sus películas en torno a varios títulos fundamentales.

El primero correspondería a *Coeur Fidele* (1923), acaso su mejor obra.. Es muy característica de su personalidad y está muy de acuerdo con los postulados estéticos enunciados en "Bonjour, Cinema!" Por ese entonces, Epstein declaraba, además, que "*sin razón se habla de cine para "élites", de salas especializadas, de films de ensayos, porque esto no es cine, sino literatura. Son necesarios al cine sus cien millones de espectadores, sus doscientos millones de ojos. Tiene necesidad de esa inmensa muchedumbre para vivir y para progresar. Sin embargo, yo no creo que para alcanzar a complacer el universo, deban hacerse concesiones al genio y a los hábitos de cada raza, de cada país. Es necesario comenzar por realizar buenos films*".

El tema es, en efecto, simple y sencillo, derivado de la vida cotidiana, de amplia inspiración popular. La influencia de *Fiévre* (1921) de Delluc es notoria, en la ambientación de la acción en el viejo puerto de Marsella, en el realismo con que el tema y los personajes están tratados. Epstein continuaba una tradición de lugares que serán clásicos en el cine francés, el cafetín de bajo fondo, los muelles, que acompañarán más tarde los mejores éxitos de Carné y Prévert.

Muy de acuerdo al gusto de la época *Coeur Fidele* es un melodrama, con personajes elementales, sin la menor complejidad psicológica. Toda la estructura dramática del film es endeble y carece de toda convicción. No preocupaba a Epstein, como a la mayoría de sus colegas, el tema. Como bien señala René Clair en su reciente "Reflexion Faite" (1951) al referirse a ese momento del cine francés, "*la principal tarea del realizador consistía en introducir por una especie de artificio, la mayor cantidad*

de temas puramente visuales en un libreto hecho para conformar a todo el mundo". El principio se aplica perfectamente a *Coeur Fidele*. Epstein trataba el asunto en términos dinámicos, auténticamente cinematográficos. Hizo un excelente uso del primer plano, extrayendo, captando la fotogenia —el término es de la época— de un rostro, de un objeto. Utilizó el montaje como elemento dramático, con brillantes ejemplos de planos cortos, vertiginosamente montados, al presentar el movimiento de un parque de diversiones o al descomponer visualmente una pelea, en detalles de puños crispados, rostros amenazantes y cuerpos luchando, en rápida yuxtaposición. Buscó, también, lograr en la interpretación de los actores la mayor sobriedad.

Esas virtudes formales estaban muchas veces íntimamente ligadas a la acción, lo que debe ser considerado el aspecto más valedero del film. Así la feria de diversiones, con su vertiginoso ritmo, subraya, enfatiza la turbación de la protagonista; al relatar el reencuentro de los dos amantes utiliza intensa y emotivamente, sucesivos primeros planos de ambos.

Alrededor de *Coeur Fidele* aparecen varias obras de menor significado. Adaptaciones literarias como *L'Auberge Rouge*, según Balzac (1922), y *La Belle Nivernaise* (1924), de Daudet; films de aventuras, con concesiones al divismo de grandes actores, *Le Lion des Mogols* (1925), con Iván Mosjoukine; elementales melodramas comerciales, *L'Affiche* (1925), *Les Aventures de Robert Macaire* (1926).

Todos parecen importar poco a Epstein, que decide preocuparse más por ensayos formales, que en definitiva terminarán por llevarlo a vanos virtuosismos.

Es el comienzo del segundo momento a señalar en su carrera. Se aleja de los temas populares, de éxito comercial amplio y tiende a refugiarse en los films para "élites" que antes había combatido. El virtuosismo formal pasa a ser su vocación principal, junto a los ensayos de vanguardia, la producción para grupos especializados. La reacción quizás no sea extraña: fuera de *Coeur Fidele* no pudo lograr de los estudios oportunidades valiosas, y se estaba viviendo el apogeo del cine de vanguardia. *(Un Chien andalou, La Sang d'un poete, Entr'acte,* etc.).

Esa tendencia culmina en dos obras principales, *La Glace a Trois Faces*, según una novela de Paul Morand, en la cual un hombre es presentado sucesivamente bajo tres aspectos diferentes, que representan tres puntos de vista distintos de tres mujeres, y *La Chute de la Maison Usher* (1928).

Cuando concibió la idea de llevar a la pantalla el cuento de Edgar A. Poe, aún no había previsto la inclusión de otros elementos literarios de la misma procedencia; pero en tanto que confeccionaba el guión decidió agregarle la poética situación final de "El retrato oval", otra narración de Poe, en la que un artista al llevar al lienzo la imagen de la mujer amada, le arranca pincelada a pincelada su existencia física.

Aunque partía de elementos literarios, y aunque su asunto necesita de los diálogos intercalados para hacerse comprender, el film revela un uso intenso y experimental de elementos cinematográficos: valoración del primer plano, del decorado, de los escenarios, búsqueda de una intensidad expresiva en el detalle físico, sea éste el de las manos de sus protagonistas, o las hojas secas movidas por el viento. La obra consigue casi continuamente un clima alucinado y fantasmal, al tiempo que una pasiva y compuesta belleza en cada una de sus imágenes.

Se ha entendido, y René Jeanne y Charles Ford lo sostienen, que *La Chute de la Maison Usher* marca la depuración de la trayectoria del caligarismo.

En 1929, al iniciarse el cine sonoro, Epstein abandona sus ensayos vanguardistas y orienta su inspiración fuera de los estudios, hacia el documental. Es la tercer etapa de su carrera y está representada por films como *Finis Terrae* (1929), casi exentos de contenido narrativo, reflejando, sin actores profesionales, episodios de los pescadores de Bretaña.

El cine sonoro no fué propicio para su obra; apenas algunas películas sin interés *(L'Homme al'hispano*, 1933, *La Femme*, 1937). Recientemente, en 1947, intentó volver al estilo de sus primeros documentales con *Le Tempestaire*, un corto-metraje, ambientado también en Bretaña.

Seguramente insatisfecho de las oportunidades que la industria le ofrecía, los últimos años lo muestran como ensayista y filósofo del cine.

J. F. B.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA: René Jeanne y Charles Ford, *"Histoire du Cinéma"* (París, 1947); Georges Sadoul, *"Histoire d'un art, le Cinéma"* (París, 1950); Leon Moussinac, *"L'age ingrat du Cinéma"* (París, 1946); Jean Epstein, *"Bonjour, Cinema"* (París, 1921); Carlos Fernández Cuenca, *Programa del Instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas, correspondiente a la exhibición del film en Madrid* (1948); Marcel Lapierre, *"Les Cents Visages du Cinéma"* París, 1949).

REVISTA DE REVISTAS

Revue internationale du Cinéma, número 10, cuarto trimestre de 1951. — Es una publicación del "Office Catholique International du Cinéma" (O. C. I. C.). Esta entrega se inicia con un editorial de François Mauriac sobre el film **La Señorita Julia** (Froken Julie, 1950) de Alf Sjoberg, ya aparecido en LE FIGARO (3 de julio de 1951) que sirve de introducción a la transcripción de los debates que tuvieron lugar en Lucerna, del 26 al 28 de mayo, sobre el tema "La crítica cinematográfica cristiana y su público", principal material del número. Las conclusiones a que puede llegarse después de las jornadas de Lucerna son las siguientes: 1) La misión de apreciar los films desde el punto de vista moral recae esencialmente en la iglesia, es decir, en los Obispos y en quienes ellos nombren al efecto, según consta en la encíclica "Vigilanti Cura". 2) En el caso de un film artísticamente bello pero que tiene un lado moral desfavorable: A) la crítica deberá ser "verdadera" señalando a la vez las cualidades artísticas y las objeciones en el plano moral; B) deberá señalar esos dos aspectos en la justa proporción, no contentándose con añadir una frase banal sobre el peligro moral del film al final de una larga enumeración de sus calidades artísticas; C) la verdad exige, además, que la crítica cristiana —casi sola entre sus hermanos no creyentes en ocuparse de la moral— restablezca el equilibrio señalando por adelantado el punto de vista cristiano; D) la crítica no debe necesariamente llegar a conclusiones en lugar de sus lectores, sino que debe considerar a éstos como adultos, aceptando los riesgos que comporta esta actitud, proporcionando elementos de apreciación suficientes para que puedan tomar personalmente una decisión. Cabe señalar que en los debates tomó parte nuestra compatriota, la señorita Maruja Echegoyen, como representante de la crítica católica uruguaya. El resto del ejemplar se cierra con una discusión dogmática del Código Moral hollywoodense entre dos críticos convencidos de su necesidad, una nota sobre el cine en la enseñanza, otra sobre el Festival de Venecia y un resumen del panorama cinematográfico mundial.

Cahiers du Cinéma, número 10, marzo 1952. — Como de costumbre, estos cuadernos cinematográficos vienen elegantemente presentados, con una edición cuidadísima y un contenido excelente. Este se inicia con un ensayo de Lotte H. Eisner sobre la "Kammerspielfilm", escuela alemana de la que mucho se habla y poco se conoce y que siguió al expresionismo, iniciado con **Caligari,** como una reacción y una vuelta al realismo. Siguen cuatro opiniones sobre la vanguardia por Hans Richter, André Bazin, Michel Mayoux y Maurice Schérer, una "Tiranografía portátil" de Pierre Kast sobre las servidumbres cinematográficas, un referéndum sobre el mejor film estrenado en Francia en 1951, dos cartas, desde Nueva York sobre films recientes y desde Benarés sobre la producción fílmica hindú. La segunda parte de la revista está dedicada a crítica de estrenos y a notas cortas sobre revistas y libros de cine. De la crítica cabe señalar el estreno del último film de G. W. Pabst, **Duell mit dem Tod,** literalmente, **Duelo con la muerte.** Interesa destacar también los títulos que triunfaron en el referéndum de los críticos franceses. Sobre un total de 61 puntos, **The River** de Jean Renoir, filmado en la India, logró 58, ganando el primer puesto. Lo sigue **El diario de un cura rural** (Journal d'un curé de campagne) de Robert Bresson, **Miracolo a Milano** de Vittorio de Sica, **Los olvidados** de Luis Buñuel, **La malvada** (All about Eve) de Joseph L. Mankiewicz, **La señorita Julia** (Fröken Julie) de Alf Sjöberg. En cambio, el film de Carné, **Juliette ou la clef des songes,** su primer film desde **La favorita del puerto** (La Marie du port, 1950), ocupa el último puesto en la votación, compartiendo esa triste ubicación con **Pandora** (Pandora and the Flying Dutchman, Albert Lewin, 1951), **Vivirás tu vida** (The Men, Fred Zinnemann, 1949) y **El pecado de Madelaine** (Madeleine, David Lean, 1950).

G. B. P.

El país no posee una industria cinematográfica estable: carece, en consecuencia, de la experiencia técnica que otros ya han adquirido. Sin embargo, hay un semillero del cine nacional futuro donde esa experiencia, a tropiezos, con limitaciones, existe y subsiste. Se alude a la actividad de los aficionados que, en los concursos organizados por los cine-clubes, han demostrado su indeclinable entusiasmo y también su capacidad. A ellos pertenece esta página, con un doble propósito: primero, el de dar cabida a las colaboraciones, sugestiones, intercambios de información y consultas que dirijan y que interesará atender y contestar, y segundo, el de proporcionar informaciones útiles sobre técnica usual, sin especialización excesiva, particularmente desde el punto de vista del cine substandard.

Cómo referirse a la técnica para satisfacer al lector entendido sin desinteresar al que jamás tuvo una filmadora o un proyector en las manos, será un problema constante. Y el primer intento de solución radica en añadirle a cada nota un vocabulario correlativo, rehuyendo, no obstante, de la terminología sacramental y procurando, exclusivamente, una mejor comprensión de los conceptos.

CINE AMATEUR

el fundido y el encadenado en la cámara

El espectador cinematográfico está habituado a los fundidos y a los encadenados. Cada film que presencia utiliza estos recursos varias veces. Pero no siempre discierne sobre la oportunidad de su aplicación y sobre las diferencias esenciales existentes entre ambos trucos.

En cierta posición de la teoría, que admite una completa asimilación entre la sintaxis gramatical y la sintaxis cinematográfica (véase el libro "Grammaire cinégraphique", de Robert Bataille, que lleva la idea hasta sus últimas consecuencias), se considera a los fundidos como signos de puntuación. Una secuencia termina en fundido y ello equivale a lo que en el lenguaje escrito se llama **punto y aparte.**

Boyer y Faveau, entre otros autores, recogen este criterio y mencionan como signos de puntuación cinematográfica el cambio de plano, la cortina encadenada, la cortina simple, el fundido simple y el fundido encadenado. (Bataille añade el flou y el fundido al iris — en desuso). En seguida intentan atribuirle a cada recurso una oportunidad de aplicación para terminar señalando prudentemente el valor relativo de tales normas según el tema, el estilo y el ritmo.

Una vez más, parecería que aquí la mejor regla es no establecer ninguna.

Sin embargo, no cuesta demasiado aceptar la utilidad del fundido simple como recurso casi inevitable si se trata de comenzar o clausurar escenas o si se procura un paréntesis de tiempo y/o de espacio entre secuencias o entre dos series de tomas. El cine profesional ha consagrado sin réplica al fundido simple en esa función.

Más discutible parece la oportunidad de aplicación de los encadenados. Acaso sea el resultado de su superioridad estética sobre los fundidos simples. Los encadenados son la figura bonita del trucaje cinematográfico. No puede inculparse al amateur por su excesiva utilización cuando grandes autores han demostrado un perdido enamoramiento del fundido encadenado. Recuérdese a Epstein en **Coeur Fidèle** donde el encadenado tiene una frecuente participación, incluso hasta para separar toma por toma de una sola escena.

El caso es que los fundidos encadenados se recetan para asociar y para contraponer imágenes, para alargar la acción (cuando son extensos) y para abreviarla, para separar planos de sujetos estáticos y para separar planos de sujetos que se desplazan, para reunir planos generales con primeros planos y para reunir paisajes o panorámicas.

No siempre existe contradicción entre estas recomendaciones. Las necesidades del tema y de la realización son en la materia las supremas dictadoras. Pero puede señalarse alguna aplicación del fundido encadenado comúnmente contraindicada. Así, durante una acción rápida, no sólo por el contenido de la imagen sino también por el ritmo del montaje, no cabe el fundido encadenado entre tomas ni siquiera el de menor duración. Imagínese qué distinta sería la secuencia del ferrocarril en **La rueda,** de Abel Gance, si entre las tomas culminantes (que, por otra parte, llegan a tener sólo dos o tres cuadros) se deslizase un encadenado. Lo mismo cabe decir de la escena del camión cargado de fruta que se despeña en **Mercado de ladrones** (Jules Dassin, 1949). Hay que preferir, en tal caso, el cambio de plano, simple, tajante, y asimismo el travelling. Algún realizador famoso, aparte de Epstein, olvida esta observación. Quizás lo olvida también Minnelli en la reciente **Sinfonía de París** cuando algún encadenado no exigido por los desmayos de la notable música de Gershwin detiene levemente el ritmo dinámico y acelerado de esa parte del film. En el mismo ballet, con mejor criterio, un cambio simple de plano, en forma cortante, hace que la imagen corresponda exactamente a los cambios del plano musical a la manera magistral con que Eisenstein sirvió la música de Prokofiev en la batalla sobre el lago de **Alejandro Nevsky.**

En suma, las posibles reglas exactas escasean lo que no obsta para que estos recursos sean generalmente utilizados con certidumbre y oportunidad y hasta con innegable genio, desde que Meliés, según el testimonio de Lo Duca ("Histoire du cinema", Colección "Que sais je", 1947), aplicó el fundido por primera vez, hasta la vanguardia, que sublima el encadenado aplicándolo a la metáfora fílmica para asimilar imágenes dispares en su esencia pero iguales en su forma; lo mismo que hace, por otra parte, el cine soviético del brillante decenio 1920-1930 (v. gr.: escena de **El expreso de Manchuria** (1928), de Ilya Trauberg, en que el diplomático extranjero, aludiendo al poderío naval de la nación que representa, extiende los dedos de su mano en el aire, mientras argumenta: allí se sobreimprime la imagen de los cañones de un barco, alineados y derechos, como los dedos de una mano, elevándose hacia el cielo, amenazantes).

Pero al amateur se le plantean no solamente problemas de oportunidad en la aplicación de los fundidos sino, antes que nada, de realización. El profesional dispone de los procedimientos ulteriores a la filmación (fundidos químicos, fundidos y encadenados en la truca, etc.). El aficionado no, al menos, en el Uruguay, donde el cine substandard (8, 9 y 16 mm.) carece de laboratorios de copia estables o los trabajos de trucaje resultan caros. Si atiende a los ejemplos del buen cine, si quiere dar a sus películas un aspecto profesional, si quiere, concretamente, un fundido, un encadenado, el aficionado debe limitarse a los procedimientos aplicables en la cámara, durante la filmación, quizás los más primitivos, pero todavía útiles y eficaces.

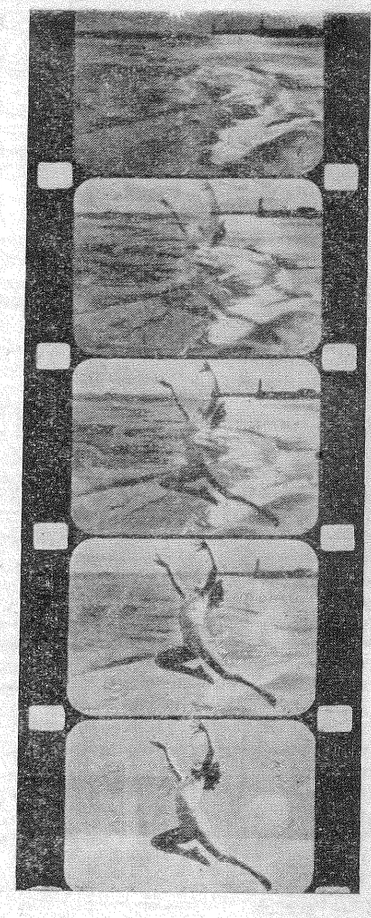
Acaso entonces no es inútil reseñar esos procedimientos del fundido y del encadenado en la cámara como una posibilidad cierta del cine amateur.

Conviene incurrir, previamente, en algunas explicaciones genéricas.

El fundido simple o sea el oscurecimiento o iluminación gradual de la imagen se logra mediante la disminución o aumento progresivos del volumen de luz que llega hasta la emulsión de la película mientras la filmadora se halla en funciones. Así, el fundido simple de cierre u oscurecimiento gradual de la imagen que desde sus condiciones de claridad normal llega progresivamente a desaparecer en el negro absoluto, se obtiene mediante la paulatina disminución del volumen de luz que está formando la imagen al final de una toma. En el fundido simple de apertura sucede exactamente a la inversa y la imagen va apareciendo, desde el negro absoluto en el comienzo de la toma, hasta llegar gradualmente a las condiciones de claridad normal.

La duración del fundido depende de las necesidades de la realización. Normalmente bastan 3 segundos o sean 48 cuadros (36 cms., aproximadamente, de film) en película de 16 mm. que se filme a velocidad muda (16 cuadros por segundo).

El fundido encadenado o sobreimpresión de un fundido de cierre y un fundido de apertura reclama, como condición inevitable, para ser realizado en la cámara, el rebobinamiento de la película en una extensión igual a la que ha demandado el fundido de cierre previo. Cuando la filmadora posee mecanismo de marcha atrás, la operación se realiza fácilmente, por lo general mediante una simple manija que hace retroceder el film y pasar de nuevo la parte filmada por la ventanilla de la máquina, en sentido inverso, tantos centímetros (36 cms.) o cuadros (48) como se calcularon para el fundido de cierre previo, pero teniendo la fundamental precaución de tapar antes el objetivo por cuanto la obturación, aún en marcha atrás, funciona, y velaría lo filmado (salvo en el caso de obturador variable que puede cerrarse completamente). En las filmadoras "magazine" de 8 mm., aunque no tengan marcha atrás, el retroceso puede lograrse también fácilmente con sólo invertir el "magazine", tapar el objetivo y hacer correr el film, siendo conveniente un contador de cuadros o, por lo menos, de metros o pies.



Fundido encadenado

Entre las cámaras con marcha atrás, puede distinguirse las que poseen desembrague (Bolex H), es decir, que permiten el retroceso ilimitado del film por cuanto la bobina que contiene el material virgen reenrolla la película en sincronización con el mecanismo de marcha atrás (y esto posibilita, como lo proclaman los fabricantes, la filmación en marcha atrás y las sobreimpresiones propiamente dichas), y las que no poseen desembrague (Filmo 70 DA, Pathé Webo M) que sólo permiten el retroceso de una cantidad limitada de film (la necesaria para el encadenado y siempre que no se les haya dado el máximo de cuerda porque de lo contrario es prácticamente imposible accionar la manija de marcha atrás) desde que éste, al retroceder, se acumula caprichosamente en los espacios libres de la cámara y una cantidad grande de película así acumulada provocará seguramente su atascamiento, por enganche en los rodillos o cualquier accidente similar que paralizará la máquina y hará imprescindible su revisión en el cuarto obscuro a fin de no perder lo filmado. Se comprende que el desembrague es el dispositivo que independiza la marcha atrás de la cuerda o motor de la filmadora. Si ese dispositivo no existe, al accionarse la marcha atrás se le da cuerda a la máquina o se pone en marcha su sistema de propulsión del film.

No es imposible la operación de retroceso si la cámara no dispone de marcha atrás, pero el aficionado dispone de paciencia para encerrarse en un cuarto absolutamente obscuro, destapar allí su máquina, abrir la ventanilla y rebobinar a mano la película en la extensión necesaria, aproximadamente. Puede decirse aproximadamente porque la expeperiencia indica que un error de algunos cuadros o centímetros en el retroceso no afecta gravemente al encadenado resultante. Los amantes de la precisión deberán preferir siempre aquellas cámaras que tienen contadores de imágenes.

Si de estas descripciones se extrae la consecuencia de que en los fundidos lo esencial es la regulación del volumen de luz que llega hasta la emulsión, será fácil descubrir que los sistemas de realización del fundido en la cámara al alcance del aficionado dependen de la forma en que puede obtenerse esa regulación. Y esa regulación puede obtenerse con el diafragma, con el obturador variable, con filtros "degradé" o con filtros polarizadores.

Fundido al diafragma. La forma más sencilla y primitiva de fundido en la cámara. Si el sujeto exige que se filme con F. 2.8, tres segundos antes de finalizar la toma se cierra gradualmente el diafragma hasta F. 16 o la menor abertura que permita el objetivo y el resultado es, en el caso, un fundido de cierre perfecto.

Para el fundido de apertura se procede a la inversa; desde la menor abertura con que se comienza la toma, el diafragma es accionado, durante tres segundos, gradualmente, hasta que indique la abertura correspondiente a la iluminación correcta del sujeto: la toma continuará luego durante el tiempo necesario. El encadenado se logra así, también en forma correcta, si entre toma y toma se ha efectuado la operación ya indicada de marcha atrás. La dificultad del sistema radica en que cuando el sujeto reclama exposiciones bajas, F. 16, F. 22, no hay margen para el cierre o apertura y aún con diafragmas de F. 11 y F. 8 la latitud de las emulsiones impide el oscurecimiento o iluminación gradual. Un recurso heroico es, en estos casos, el del **filtro neutro.** Interpuesto este filtro en el objetivo, debe aumentarse la exposición, de manera que si el sujeto exige, por ejemplo, un diafragma de F. 16, el filtro neutro, según su factor o coeficiente de absorción, obliga a trabajar con diafragma F. 4 o F. 2.8 y la operación de fundido al diafragma da entonces un resultado aceptable.

Fundido con obturador variable. La mejor solución. Una palanca ubicada en la parte exterior de la cámara mueve las palas del obturador abriéndolo o cerrándolo gradualmente sobre puntos índices de una escala. No hay problema de iluminación. El fundido se produce con cualquier diafragma. El procedimiento básico es el mismo. Sólo debe accionarse la palanca para abrir paulatinamente el obturador (que estará enteramente cerrado al iniciarse la toma) durante los tres segundos del fundido de apertura o para cerrarlo por completo en el fundido de cierre. El dispositivo existe, por ejemplo, en la Kodak Especial y la Pathé Webo M. Es especial para los fundidos y la regulación del volumen de luz que llega a la emulsión. En altas luces, no alcanzan a veces, los cierres máximos de los diafragmas. Las sobreexposiciones se evitan, en tales casos, obturando. Por el contrario, una obturación menor (obturador abierto al máximo) permite utilizar un diafragma más cerrado aumentando la profundidad de campo si se prefiere o si es necesario.

Fundido con filtro "dégradé". Para obtener un fundido con este procedimiento sería aconsejable colocar dos filtros "dégradé" en un dispositivo de rieles o guías (similar a un parasol o portafiltro) a fijarse en objetivo, para permitir que se deslicen suavemente frente a éste desde sus zonas más claras hasta las zonas del negro absoluto y viceversa. Un solo filtro "degradé" provocaría la iluminación o el oscurecimiento progresivos como proviniendo de un solo lado del cuadro. La disminución o aumento de luz, elemento básico del fundido, se produce aquí por la interposición paulatina de las zonas más obscuras o más claras de los filtros "degradé", según el sentido en que éstos se operen frente al objetivo. La operación es fundamentalmente igual a la de las cortinas, iris y dispositivos de los cine-fader; con la diferencia de que en estos últimos procedimientos raramente se logran fundidos perfectos, porque si se opera con diafragma cerrado aparecen en cuadro los bordes nítidos del iris o cortina, como resultado de la profundidad de campo, y si se opera con diafragma muy abierto, esa nitidez desaparece, se pierde algo el efecto de cortina, pero entonces ya no es necesario ese dispositivo suplementario porque el fundido puede obtenerse a la perfección, como se ha señalado, accionando, simplemente, el diafragma.

Fundido con filtros polarizadores. Dos filtros polarizadores apareados ante el objetivo en forma paralela, girando uno de ellos mediante la pequeña palanca que poseen, entre puntos indicados en sus anillos, originan un fundido.

Pruebas de fotometría indican, que, con arreglo a sus coeficientes de absorción de la luz, los filtros polarizadores pueden determinar diferencias de exposición de hasta seis puntos de diafragma. El armado de los dos filtros polarizadores en un solo anillo o parasol, en forma de que uno de los filtros gire mientras el otro permanece fijo sobre el objetivo, es cosa fácil para el aficionado. Pero este dispositivo ya ha sido fabricado por una casa francesa en la que puede adquirirse, y se asegura que sus resultados prácticos son excelentes.

W. D. B.

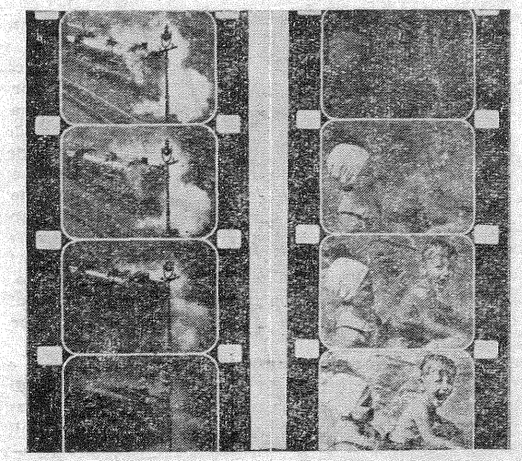
VOCABULARIO

DIAFRAGMA. Dispositivo generalmente ubicado entre los lentes que constituyen el objetivo para regular el volumen de luz que pasa a través de éste y llega hasta la emulsión del film, así como para determinar la profundidad de campo del sistema óptico, mediante un orificio de proporciones variables.

EMULSION. Capa de gelatino-bromuro de plata adherida a una de las caras del soporte o base del film. Es sensible a la luz y en ella se forma la imagen latente a revelarse y fijarse en el laboratorio.

FILTRO. Lámina transparente de vidrio, cristal o gelatina, con fases paralelas, que colocada en una montura, se fija ante el objetivo y modifica los efectos de las radiaciones de la luz sobre la emulsión.

FILTRO "DEGRADÉ". Filtro neutro o de color cuyo coeficiente de absorción no es uniforme en toda su superficie puesto que decrece gradualmente de un extremo a otro.



Fundido simple de cierre Fundido simple de apertura

FILTRO NEUTRO. Filtro gris más o menos intenso (según su coeficiente de absorción) que absorbe igualmente todas las radiaciones de color de la luz.

FILTRO POLARIZADOR. Tiene la particularidad de transmitir las radiaciones de la luz en un solo plano perpendicular a su propagación.

FOTOMETRIA. Ciencia relativa a los efectos de la luz y su medición.

FUNDIDO ENCADENADO. Efecto de sobreimpresión de las imágenes de una toma sobre las de la anterior en el cual, gradualmente y en forma simultánea, éstas se esfuman y desaparecen y aquéllas aparecen y toman forma.

FUNDIDO SIMPLE. Oscurecimiento paulatino de la imagen hasta que ésta desaparece en el negro absoluto al final de una toma (fundido simple de cierre) o iluminación gradual de la misma que permite su aparición paulatina desde el negro absoluto en el comienzo de una toma (fundido simple de apertura). Comúnmente, el fundido de cierre de una toma se reúne con el fundido de apertura de la siguiente.

OBTURADOR. Dispositivo que en la filmación o la proyección, alternativamente descubre la ventanilla por donde pasa el film durante el brevísimo instante en que éste permanece fijo para que se impresione o proyecte cada imagen y luego la cubre a fin de permitir que el film corra un cuadro más y se repita la operación a razón de 16 veces por segundo en velocidad de film mudo y 24 veces por segundo en sonoro.

OBTURADOR VARIABLE. Dispositivo en el cual puede aumentarse (hasta cierto límite) o disminuirse (hasta cero) el período durante el que se impresiona o proyecta la imagen del film. Mientras el obturador común está compuesto por palas, discos o cilindros fijos que giran sobre un eje, en el obturador variable esas palas o discos son dobles, paralelos, movibles y pueden regularse para que asuman distintas posiciones entre sí, incluso durante la marcha del aparato o, según su construcción, sólo cuando deja de funcionar.

PROFUNDIDAD DE CAMPO. Dícese de la zona o margen dentro de la cual el sujeto filmado puede desplazarse sin que el objetivo deje de reregistrarlo con foco absolutamente nítido.

BIBLIOGRAFIA

CINE ALMANACH PRISMA. P. Boyer y P. Faveau. 1947. Les Editions Prisma, 7, Rue Scribe París.

LE LIVRE DU CINEASTE AMATEUR. Pierre y Suzanne Monier. 3.a edición, 1951. Publications photograpriques et cinematographiques Paul Montel. 189, Rue Saint-Jacques. París.

EL FILM DE 16 MM. Harry Fishman. 1949. Edición Educo Editorial. Harry Fishman (en castellano). Zabala 3538. Buenos Aires.

AMATEUR FILM-MAKING. George M. Sewell. Reedición 1947. Blackie & Son Limited. London and Glasgow.

RESULTADO DE CONCURSO film 2

Las siguientes son algunas de las respuestas correctas a las preguntas formuladas.

1) Intérprete que actuara bajo diversos directores:
WALTER HUSTON. Fué dirigido por
FRANK CAPRA en **La locura del dólar** (American Madness, 1932) con Pat O' Brien, Constance Cummings, Kay Johnson;
JOHN CROMWELL en **Ann Vickers** (1933) con Irene Dunne, Bruce Cabot;
MICHAEL CURTIZ en **Misión en Moscú** (Mission to Moscow, 1943) con Ann Harding;
WILLIAM DIETERLE en **Un pacto con el diablo** (All That Money Can Buy, 1941) con James Craig, Simone Simon;
ROUBEN MAMOULIAN en **Otoño en primavera** (Summer Holiday, 1947) con Mickey Rooney;
JOSEPH L. MANKIEWICZ en **El castillo de Dragonwyck** (1945) con Gene Tierney;
LEWIS MILESTONE en **La Estrella del Norte** (North Star, 1943) con Anne Baxter;
ROBERT SIODMAK en **El gran pecador** (The Great Sinner, 1949) con Gregory Peck y Ava Gardner;
KING VIDOR en **Duelo al sol** (Duel in the Sun, 1947) con Jennifer Jones, Gregory Peck;
JOSEPH VON STERNBERG en **Mujeres de Shanghai** (Shanghai Gesture, 1941) con Gene Tierney;
WILLIAM WYLER en **Fuego otoñal** (Dodsworth, 1937) con Ruth Chatterton, Paul Lukas.

2) Personajes:
ROBERT WALKER como Brahms en **Pasión inmortal** (Song of Love, 1947) con Katharine Hepburn y Paul Henreid;
JEAN-LOUIS BARRAULT como Berlioz en **La sinfonía fantástica** (1941);

(Pasa a la pág. 32)

LOS GANADORES

1.°) **M. E. y M. L. Dubini** (un carnet anual de socio de Cine Universitario y una suscripción anual a FILM).

2.°) **Eduardo Levratto,** (Fray Bentos) un carnet anual de socio de Cine Universitario).

3.°) Desierto.

CONCURSO film 3

Las respuestas a este Concurso deberán ser firmadas con nombre y apellido, o en su defecto con iniciales e indicación de documento de identidad. Deberán enviarse a nombre de CONCURSO FILM, Colonia 1359, existiendo plazo hasta junio 5, 1952. Se distribuirán los siguientes premios:

Primero: Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO válido por un año, y una suscripción por un año a FILM.

Segundo: Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año.

Tercero: Una suscripción por un año a FILM.

1) Nombrar a los dos intérpretes secundarios que aparecen en los grabados.

2) Cada uno de los artistas mencionados en la columna izquierda colaboró en algún film, alguna vez, con alguno de los artistas mencionados en la columna derecha. Cinco títulos (ninguno más) contestan exactamente el problema, sin omitir ninguno de los diez nombres; todos los films son posteriores a 1940 y fueron notoriamente estrenados en Montevideo.

ORSON WELLES	JEAN GABIN
CHARLES LAUGHTON	JOSEPH COTTEN
DOLORES DEL RIO	MARTHA RAYE
MICHELE MORGAN	ALIDA VALLI
IDA LUPINO	CAROL REED

(Viene de pág. 31).

DORVILLE y GEORGE ROBEY como Sancho Panza en las versiones francesa e inglesa, respectivamente, del **Don Quijote** (1933) de G. W. Pabst; JUAN CALVO en la versión española de Rafael Gil (1947);
ROBERT ALDA como George Gershwin en **Rapsodia en azul** (Rhapsody in Blue, 1946);
ROBERT WALKER como Jerome Kern en **Mientras pasan las nubes** (Till the Clouds Roll By, 1946).

3) La película en que aparecen dos actores adultos interpretando a Napoleón es **Las siete perlas de la corona** (Les perles de la couronne, 1937) dirigida, escrita e interpretada por Sacha Guitry. Los intérpretes son Jean-Louis Barrault y Emile Drain, y representan al joven Bonaparte y al Emperador.

4) El actor que explicaba, relataba y actuaba **Nuestro pueblo** (Our Town, 1940) es FRANK CRAVEN.

ADHESION DE:

Discifilm Uruguay Ltda.

PIEDRAS 341 - P. 1 - Esc. 3 TELEF. 9 56 79

B. A. C.
DONACION

Estudio y Laboratorio Cinematográfico 16 m/m.

FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS

BRA-SAL
PASAJE PALACIO SALVO
ENTRE PISO - MONTEVIDEO
DIREC. TELEG. "BRASAL"

SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION

Editores del "Noticiero Deportivo" Telefs. 40 38 06 - 9 16 97

foto MICRO

PARA FILMAR TODO AQUELLO QUE SE AMA . . . .
PARA AMAR TODO LO QUE SE HA FILMADO . . . .

Disponemos de equipos cinematográficos en

8 mm. desde $ 420.oo

16 mm. " " 389.oo en adelante

Filmadoras desde $ 150.- - Proyectores desde $ 119.-

Río Negro 1370 TELEF. 9 55 16